# l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE




135

**L'EDUCATION MUSICALE**

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France
(Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**
Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON



(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

**Abonnements :**

1° Abonnement simple (10 numéros par an) ...................... France : **F 22** - Etranger : **F 26**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 30** - Etranger : **F 35**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

**Les abonnements sont tacitement reconduits.**

**Vente au numéro :**

Education Musicale (seule) .............. **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — N° 135 1er FÉVRIER 1967

# Sommaire

Pages



**L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.**

# NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

## EGYPTE - DANSE FUNÉRAIRE (2)

### (Bas-relief de Saqqarah, XIXe ou XXe siècle)

Les personnages se présentent, comme il est courant dans l'Egypte ancienne, corps de profil, épaules de face. Le cadrage a permis d'en retenir deux groupes qui, tout en prenant part à la même cérémonie offrent un vif contraste.

A droite, apparaissent les premiers rangs d'un défilé dont les participants, d'un sérieux presque hiératique, avancent d'un même pas à une cadence régulière.

A gauche, des danseuses au corps asymétriquement plié, plus souples que nous le constatons généralement dans les scènes de chorégraphie de cette époque, marquent le rythme en frappant de la main droite sur une sorte de tambourin soutenu de l'autre main à hauteur du visage.

Les huit grandes danseuses exécutent des figures chorégraphiques différentes : la silhouette du corps, genoux pliés, n'est pas identique; deux se font face, mais toutes tournent la tête vers ceux qui défilent.

Au centre, encadrant la première des danseuses, deux fillettes placées en vis-à-vis, et qui ne semblent s'intéresser qu'à leur danse, s'accompagnent de castagnettes très allongées. Leur extrême souplesse, leur manière de plier les genoux et la position de leurs bras, rappellent d'une manière frappante l'attitude des danseuses espagnoles.

Les personnages sont saisis ici en pleine action, et il y a un souci évident de composition. Il est rare de découvrir sur un bas-relief une scène aussi vivante et aussi peu conventionnelle.

Paule DRUILHE.

---

## ICONOGRAPHIE POUR L'ANNEE 1967

1. *Egypte :*
   Danse funéraire.
   (Bas relief de Saqqarah.)
2. *Début du IXe siècle :*
   David et ses compagnons d'armes.
   (Bible de Charles le Chauve.)
3. *XIIe siècle :*
   Musiciens.
   (Chapiteau double de Saint-Georges de Boscherville.)
4. *Fin du XVe siècle :*
   Le concert.
   (Tapisserie des bords de Loire.)
5. *XVIIe siècle :*
   Habit de musicien.
   (Nicolas de Larmessin.)

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ».

(2) Cliché Roger-Viollet, Paris.

# W. A. MOZART : 12e SONATE pour PIANO
## en FA MAJEUR, K. 332

par Jacques VEYRIER

*Directeur du Conservatoire National de Musique de Boulogne-sur-Mer*

Selon certains historiens cette œuvre fût écrite à Paris durant l'été 1778, mais d'autres auteurs situent un an plus tard sa date de composition.

D'allure facile, son premier mouvement se révèle à l'analyse d'une très grande richesse thématique, et surtout d'une prodigieuse complexité rythmique. Son étude détaillée nous fait toucher du doigt l'étonnante habileté avec laquelle Mozart développe ses thèmes et les utilise pour échafauder une surprenante architecture rythmique. Cette construction se réfère à une métrique fort savante, qui, tout à la fois, utilise au maximum la pulsation régulière suggérée par l'écriture à 3/4, et dépasse très largement cette trame conventionnelle.

C'est pourquoi l'impression première de simplicité que nous donne cette musique est la manifestation d'un Grand Art : celui qui consiste à « cacher l'Art par l'Art même ».

Les grandes articulations qui rattachent ce premier mouvement à l'Allegro type de sonate sont les suivantes :

### I. - EXPOSITION.

A) 1er *thème* en Fa Majeur [ton] en 3 courtes périodes : $A^1$, $A^2$, $A^3$ (p. 157, 21 mesures).

B) 2e *thème* en Ut Majeur [dominante] en 3 périodes plus longues : $B^1$, $B^2$, $B^3$ (p. 158, 1re ligne au milieu de la dernière).

C) *Coda* (8 mesures avant la barre de reprise, haut de la p. 159) cadence en Ut.

### II. - DEVELOPPEMENTS.

A) Nouveau motif : (sitôt après la barre de reprise).

B) Variante de $B^2$ (p. 159, milieu de la 3e ligne).

### III. - REPRISE.

A) 1er *thème* en Fa Majeur [ton] (p. 159 dernière ligne).

B) 2e *thème* en Fa Majeur [ton] (p. 160 dernière ligne).

C) *Coda* (8 dernières mesures p. 161) cadence en Fa.

***

Ce plan est très simple et très classique. Cependant, s'il ne rend pas compte des motifs secondaires ni des liens subtils qui les relient, il souligne toutefois la brièveté de la partie médiante, en principe réservée aux développements. Il y a pour cela deux raisons majeures. La première est que le premier thème est suivi dans l'Exposition d'un développement au Relatif; la deuxième est que chacun des deux premiers éléments du deuxième thème sont eux-mêmes développés dès leur présentation. Comme ces développements sont repris dans la réexposition, il est normal que Mozart n'ait pas cru devoir surcharger cet épisode central.

L'analyse détaillée de chaque fragment va précisément nous montrer que c'est dans ces développements que l'imagination rythmique de l'auteur se donne libre cours.

### 1er Thème :

Il est composé de 3 périodes consécutives de 4 mesures chacune et d'une Coda.

Cette Coda est construite sur une série de 9 notes (les 9 dernières notes de la 3e période) deux fois exposée, la deuxième étant une variation ornée de la première.

La première période (Ex. $A^1$) se caractérise mélodiquement par l'arpège de Fa Majeur, et harmoniquement par l'appel à la sous-dominante de la 2e mesure (mi bémol).

La deuxième période (Ex. $A^2$) nous présente un motif de deux mesures repris immédiatement à la basse. Il nous faut remarquer son impulsion binaire, ainsi que la subdivision de cette période en 2 + 2 mesures.

La troisième période (Ex. $A^3$) nous présente, tout comme la première, une phrase continue de 4 mesures. Elle mérite à plus d'un titre de retenir notre attention :

Elle est composée sur une série de 12 notes qui, pour être diatonique, va cependant se prêter à de curieuses combinaisons. Nous la diviserons en deux membres :

A) La - Si ♭ - Ré.

B) Do - Si ♭ - La - Sol - Fa - Sol - Si ♭ - Mi - Fa.

Le premier membre (Ex. $A^{3/1}$) donne lieu à une imitation récurrente à la basse. Ensuite, la reprise dans cette même partie du dessin Ré-Si ♭ dans une accentuation contraire lui confère un dynamisme très particulier (Ex. $A^{3/2}$). Il va de soi qu'une telle analyse implique que chaque Ré de la basse est un début de période, et se rattache donc à la suite du motif et non au dessin qui le précède (Ex. $A^{3/3}$), ce qui rend le legato général de la basse sur 3 mesures assez suspect.

La deuxième partie de cette série, présentée avec une nouvelle distribution rythmique va servir de motif à la Coda de ce premier thème (Ex. $AC^1$). Cette Coda sera reprise avec une variation ornementale (Ex. $AC^2$). Mais ces quatre doubles croches d'ornement ne sont pas la seule nouveauté que nous apporte cette redite. Remarquer la répartition des articulations en A et B, et voyez ce qu'elles deviennent dans la variante. Ici ces liaisons ne semblent pas contestables puisqu'elles accompagnent un changement d'accord.

$A^1$

$A^2$

$A^3$

$A^{3/1}$

$A^{3/2}$ (anacrouse) (An.)

$A^{3/3}$

$AG^1$ A B

$AG^2$

Ainsi, dès l'exposition de ce premier thème, nous voyons avec quel souci Mozart s'efforce d'échapper à la régularité mécanique et appauvrissante d'un ternaire uniformément répété : les fragments thématiques prennent en maints endroits une valeur rythmique différente de celle que suggère les barres de mesure.

Nous retrouvons ce soin constant dans le développement qui suit. Cet épisode en ré mineur amplifie, dans le ton du relatif, l'arpège de la 1re période du premier thème ($A^1$). Son analyse rythmique révèle qu'il est construit sur un mètre à 6 temps qui réunit les mesures deux par deux. Ce mètre est celui de l'ancienne Courante Française des Luthistes du début du XVIIe. Ecrites tantôt à 3 temps tantôt à 6 temps, ces courantes utilisaient l'alternance 6/4-3/2, cette vielle ambivalence du ternaire, où, quelle que soit l'orthographe adoptée, le temps fort ne suit la barre de mesure qu'une fois sur deux. Cette opposition du ternaire long (3/2) et du ternaire court (6/4) se manifeste ici de la façon suivante : nous avons tout d'abord un motif arpégé qu'il est facile de réduire à un schéma. Cette réduction, du reste, nous aide à en mieux saisir les appuis, et donc le rythme interne (Ex. $AR^1$). C'est l'élément en ternaire long. L'élément en ternaire court lui succède immédiatement (Ex. $AR^2$). Cette structure de 4 mesures, c'est-à-dire de 12 noires réparties en $3\times2+2\times3$, va se reproduire une deuxième fois mais en modulant en ut mineur. Nous aurons ensuite 3 fois l'élément en ternaire long, puis les 4 mesures de Coda avec cadence au 5e degré d'ut mineur.

Tout ce développement peut en quelque sorte se résumer en ce schéma (Ex. $AR^3$).

Avant d'en terminer avec ce premier thème, remarquons que l'élément en ternaire long se termine par un rythme de croches chaque fois qu'il est suivi de l'élément en ternaire court. Les trois croches La-Fa-Ré sont l'anacrouse du Si ♭ dans le premier membre, et du La ♭ dans le second. Lorsqu'ensuite l'élément en ternaire court disparaît, les croches disparaissent à leur tour.

La Coda nous ramène au ternaire court (Ex. ARC) mais sans que le rythme ne perde cependant sa souplesse : admirons l'étonnant rebondissement donné à la phrase par la broderie du sol (La ♭) à la 3e répétition du dessin, et par sa terminaison féminine.

**2e Thème :**

Luis aussi est constitué par 3 périodes distinctes, mais, nous l'avons vu en établissant le plan général de ce mouvement, ces périodes sont beaucoup plus longues.

Il peut sembler illogique de diviser le premier thème en fragments courts de 4 mesures et de ne voir dans le 2e thème que 3 longues périodes. Si nous avons opté en définitive pour cette analyse plus large c'est que les 8 premières mesures de ce thème (Ex. $B^1$) forment un tout, car les 8 mesures suivantes (Ex. $B^{1/2}$) en sont une reprise ornée. Avant d'en étudier le détail nous voyons que le motif suivant (Ex. $B^2$) est une sorte de divertissement rythmique, et ne se réfère, ni thématiquement, ni rythmiquement à rien de ce qui précède. C'est pourquoi nous y voyons la 2e période de ce second thème plus qu'un déve-

loppement; (développement de quoi ?). En outre, ce fragment reste uni à la première période par le ton d'Ut dans lequel il débute et se termine. Au contraire, dans la première partie de l'œuvre, le passage en ré mineur que nous avons qualifié de développement utilisait une cellule issue de $A^1$ en la transposant au relatif.

La 3e période (Ex. $B^3$) reste fortement unie à ce qui précède : elle reste en Ut Majeur et les 3 notes répétées de son début nous font songer au motif $B^1$. Une Coda de 8 mesures conclut ensuite cette exposition par une cadence parfaite en Ut.

Bien que la phrase $B^1$ soutienne son intérêt tout au long de ses 8 mesures, on nous permettra, pour les commodités de l'analyse, d'étudier successivement chacun des deux groupes de 4 mesures qui la constituent.

Le premier groupe ne laisse pas faiblir l'intérêt rythmique qu'avait éveillé le développement en ré mineur qui suivait l'énoncé du 1er thème.

Non seulement il est remarquable qu'aucune de ces 4 mesures ne soit rythmée de la même manière, mais la répartition même des durées est admirable. Dans la première mesure les temps seuls sont marqués, et aucun d'eux n'est divisé. Dans la deuxième mesure les croches apparaissent : une seule pour commencer, qui subdivise le deuxième temps. Nous comptons deux subdivisions dans la troisième mesure : celle du 1er et celle du 3e temps, ce qui a pour effet d'augmenter progressivement le nombre de valeurs brèves dans chaque mesure.

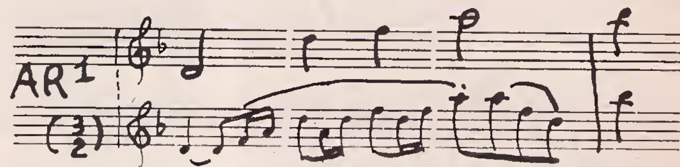
Il est aussi curieux de voir que ces divisions de temps n'interviennent jamais au même endroit de la mesure : Mozart divise le 2e temps de la 2e mesure, puis le 1er temps et le 3e de la 3e mesure. Chacun des trois temps de la mesure à 3/4 ayant ainsi été divisé, le rétrécissement progressif des durées va faire place, dans la 4e mesure, à une augmentation : voyez les cellules A et B de l'exemple $B^1$. La cellule « B » reprend les valeurs de la cellule « A » en ajoutant la valeur d'une croche à chacune d'elles.

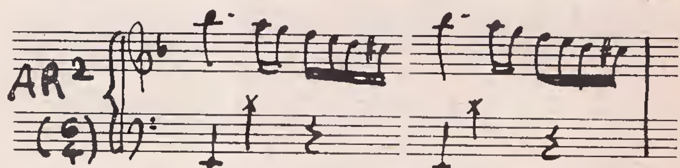
Mais l'intensité expressive n'en est pas entamée pour autant : la densité rythmique est ici remplacée par la densité harmonique (accord de + 7 sur le Do).

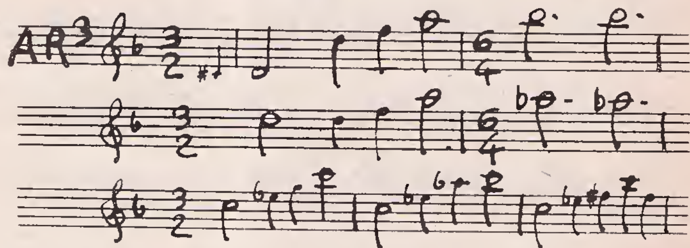
Le deuxième groupe de ce thème (Ex. $B^1$ [b]) nous introduit dans un style appogiaturé qui sera celui de la reprise ornée de cette période (Ex. $B^{1/2}$).

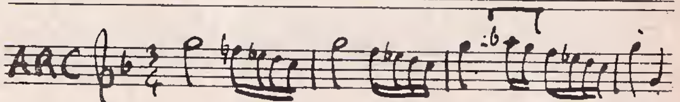
La deuxième période de ce deuxième thème (Ex. $B^2$) est un divertissement rythmique. Il nous propose un véritable thème rythmique (nous sommes tentés d'employer l'expression de « personnage rythmique », pour reprendre une terminologie créée pour une toute autre musique...). Un thème rythmique, donc (1) composé de trois membres (a, b, c). Ce thème subira deux transformations (2) et (3) au cours desquelles il perdra, pour la transformation (2) le membre (c) et pour la transformation (3), les membres (a) et (c). La partie (b) est elle-même altérée puisque, en (4), elle perd son demi-soupir pour donner naissance au motif de croches continues qui s'entend du reste également comme une contraction des 4 noires qui le précèdent (Ex. $B^{2/2}$).

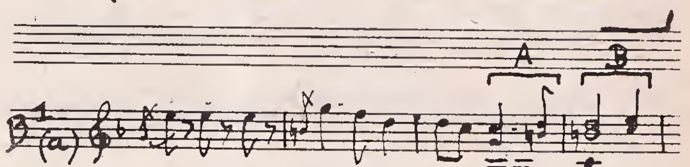
Ces diverses modifications de la cellule rythmique initiale sont naturellement en étroite relation avec la structure harmonique de ce passage. Bien que la partie basse nous présente un dessin continu de noires, il est aisé d'y suivre tout d'abord le double balancement Tonique-Dominante, échelonné sur 4 mesures (majeur, puis mineur), ensuite

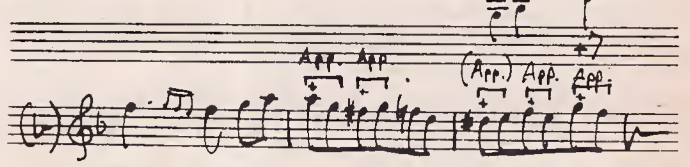


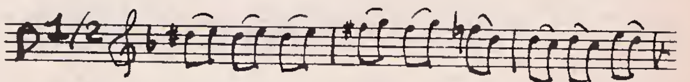



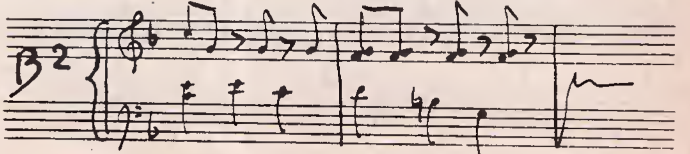









une progression 4 fois répétée par quintes (en Mi ♭, relatif du ton d'ut mineur) où les fondamentales changent tous les 3 temps; puis, pour revenir à Ut, une progression en 3 fragments de deux temps (variation 2 de la cellule); enfin la variation 3 où seul le demi-soupir et la croche subsistent du motif initial.

Viennent ensuite 4 mesures de transition, un « pont » qui va nous conduire à la 3e période de ce deuxième thème.

Ces 4 mesures sont en croches continues : c'est l'aboutissement logique des contractions précédentes.

La 3e période (Ex. $B^3$) demeure dans le ton de la dominante (Ut Majeur).

S'il est aisé de voir que ce motif est repris à l'octave avec un ornement (Ex. $B^{3/1}$) et qu'il est suivi d'un « pont » dont le rythme est directement issu de la période précédente (Ex. $B^{3/2}$), son nombre de mesures peut nous étonner : onze mesures, ce n'est pas un compte... En fait il ne faut pas oublier que nous sommes toujours à 6 temps. Par conséquent, hormis les cas déjà examinés où il faut penser 3/2 sur deux mesures, le rythme de 6 écrit en 3/4 implique qu'une mesure sur deux est faible (anacrousique) et l'autre forte. Dans le cas présent, ce motif débute par une mesure faible, l'appui étant sur les blanches. (En principe c'est toujours la valeur longue qui reçoit l'accent :, relisons Mau-

rice Emmanuel). Le « pont » de liaison entre les deux fragments débutait lui aussi par une mesure faible. Nous avons vu que les 3 basses « La ♭-La ♭, Ré-Ré, Sol-Sol » constituaient une mesure à 3/2 à cheval sur deux mesures à 3/4; la mesure suivante est donc obligatoirement forte, celle qui lui succède (début du pont) est donc naturellement faible. Ceci bien compris, la métrique de ce passage ne présente plus d'ambiguïté.

Le pont entre cette 3e période et la Coda utilise, nous l'avons vu, le rythme de la 2e période. Quant à la partie supérieure elle reprend, avec une répartition nouvelle des valeurs, la série conjointe de la mesure précédente (sol-fa-mi-ré).

C'était le principe utilisé dans les variantes $AC^1$ et $AC^2$.

Après la reprise de ces deux mesures dans la nuance « forte », avec les accords brisés, vient une Coda de 8 mesures qui termine cette exposition. Les 4 premières mesures y sont symétriques, de deux en deux, mais c'est la fin qui est surprenante : le découpage par deux mesures devient ici impossible. En effet, le motif $D^1$ débute manifestement par une mesure faible, tout comme le motif $B^3$, et la cadence parfaite en Ut réclame de même une mesure forte sur l'accord d'Ut Majeur. Il nous reste donc, entre les 4 premières mesures de la Coda et l'accord d'Ut un groupe de 3 mesures indivisibles d'une manière binaire. C'est l'exemple BC. En réduisant ce fragment à son squelette, la pulsation iambique qui l'anime se dégage pour laisser apparaître une mesure à 9/4 dont l'inattendu lui confère une saveur toute particulière.

*
* *

Nous serons naturellement beaucoup plus concis pour analyser le reste de ce premier mouvement. Excepté le motif $D^1$ il ne comporte aucun élément nouveau; nous nous contenterons donc de signaler au passage quelques particularités de rédaction.

Tout d'abord, la reprise des 8 mesures de ce motif $D^1$ se fait cette fois à l'octave grave alors que les reprises précédentes se faisaient soit dans la même tessiture ($B^{1/2}$ et reprise de $B^{3/2}$), soit à l'octave aiguë ($AC^1$ et $AC^2$).

Vient ensuite le développement du motif $B^2$. Outre sa plus grande longueur il comporte deux différences notoires sur sa première présentation. Tout d'abord sur le plan rythmique, il n'y a cette fois-ci aucune altération de la cellule initiale. Perd-il pour cela de sa richesse ? Non, car la seconde différence est d'ordre harmonique. Sur le plan tonal le motif $B^2$ ne quittait Ut que pour Mi ♭ Majeur, son relatif. En outre, les premiers temps recevaient essentiellement des fondamentales. Ici il en va tout autrement. Nous modulons d'ut mineur à sol mineur, puis ré mineur. Le pont lui-même nous conduit de ré mineur à la mineur, puis Fa Majeur pour la rentrée. Les premiers temps, outre les fondamentales reçoivent des accords de sixte sensible, de sixte et quinte, diminuée, et même de sixte augmentée. L'intérêt ne faiblit donc pas, même si le rythme est plus régulier que dans l'exposition. Ceci dit, nous remarquons néanmoins la brièveté de cette partie centrale. Seuls sont développés la deuxième période du deuxième thème et le pont qui lui fait suite.

*
* *

La réexposition (dernière ligne de la page 159) est une redite littérale du début du mouvement jusqu'à la mesure 30. L'enchaînement des harmonies est alors le suivant (Ex. $R^1$) pour nous conduire à la transposition du fragment ARC exposé cette fois sur Do, cinquième degré de Fa, ton dans lequel réapparaît le 2e thème.

La redite de celui-ci dans le ton principal est presque textuelle. Notons cependant que la variation de la première période ($B^{1/2}$) se voit ici agrémentée d'octaves à la main droite. Cet artifice permet de relever la tessiture de l'ensemble; nous voici à la quarte supérieure de l'exposition, et non plus à sa quinte inférieure car le discours risquait d'y perdre sa légèreté. La Coda hésitera encore sur le choix de la tessiture en nous présentant son motif dans un ambitus de 2 octaves, mais la conclusion se fait dans le médium, somme toute dans le « bon registre ».

*
* *

Nous devinons qu'une analyse de Mozart poussée à ce point dans le sens de la complexité suscitera quelques réserves de la part de nos lecteurs.

Par l'emploi d'une dialectique jusqu'ici réservée à la musique d'avant-garde, son but est de mettre en évidence une contradiction trop volontiers cultivée par l' « amateur moyen ». Je veux dire qu'on a trop souvent tendance à se faire une idée erronée du mécanisme de la création musicale en réservant l'usage de certaines structures abstraites à l'analyse — ou la création — des musiques contemporaines. Et, par un inexplicable paradoxe, on arguera de cette complexité même pour les dévaloriser.

Mon propos est de démontrer que de tels procédés régissent toutes les œuvres marquantes de chaque époque. On les trouve aussi bien dans la Messe du Sacre que chez Debussy, sans omettre Beethoven et Brahms (*). Ils en sont la condition nécessaire, mais non suffisante, bien entendu. *Nécessaire* car c'est bien là que réside la différence entre Mozart et d'autres musiciens de son époque : je cite au hasard, Benda, Dussek, Hummel ou Steibelt... Compositeurs parfois très séduisants, mais qui ne peuvent revendiquer l'importance de Mozart ou de Haydn. *Non suffisante,* car une taille adroite ne saurait remplacer une sève généreuse.

Autre question, mille fois posée et reposée au terme de toute analyse : ces structures sont-elles le fruit d'une recherche aussi laborieuse que consciente, ou avons-nous disséqué a posteriori ce qui, a priori était sorti « tout armé » du cerveau de Jupiter ?

---

(*) Voyez les nombreux mètres à 5 temps dans le Concerto pour violon, dans le final de la 2e Symphonie, comme le contrepoint renversable à la 12e dans les Variations sur un thème de Haydn.

Je pense que la question est de peu d'intérêt, car s'il est peu probable que de telles spéculations soient l'effet du hasard il est tout aussi évident que Mozart s'est astreint dès son plus jeune âge à une discipline des plus sévères. « J'ai tant travaillé » écrit-il. Un tel « métier » crée naturellement une série de réflexes, un automatisme qui laisse son empreinte dans toute la production d'un Maître. Du reste les œuvres les plus significatives de Mozart portent un numéro de K. supérieur à 300.

N'oublions pas non plus que la 2e partie du XVIIIe siècle est l'époque des automates, des cryptogrammes, des rébus, de toutes sortes d'amusements savants. La correspondance qu'adresse Wolfgang à son père nous enseigne quelles sont ses préoccupations : il y avoue prendre grand plaisir à écrire des pièces d'un ton léger, voire badin, qui dissimulent sous cet aspect les agencements les plus savants.

Ultime justification de ce travail : lorsque j'ai su par M. Musson que les lecteurs de la revue « L'Education Musicale » réclamaient des analyses d'œuvres très « modernes », je n'ai pu résister à la tentation de présenter une analyse « moderne » d'une œuvre presque deux fois centenaire...

Qu'on veuille bien excuser cette boutade : je pense que notre époque nous apporte assez de sujets d'inquiétude pour qu'il soit permis, de temps en temps, de cultiver le paradoxe.

# UNE EXPÉRIENCE D'ÉDUCATION MUSICALE

par Christine PROST, Marie PIJAUDIER, Renée GRIVOLLA, Simone MARTEL.

*Professeurs au Lycée Marseilleveyre, à Marseille*

Une expérience est tentée cette année au lycée Marseilleveyre en Education musicale. Elle fait appel en premier lieu à l'activité et à la sensibilité des élèves considérant les notions intellectuelles nécessaires à l'apprentissage de la musique comme devant découler d'une expérience sentie et vécue. Il nous semble, en effet, que l'enseignement traditionnel, tel qu'il peut être pratiqué compte tenu des horaires qui nous sont impartis, et de l'absence quasi totale d'initiation de base dans les classes primaires, manque de racines concrètes et demeure souvent trop abstrait pour porter des fruits.

Partant du principe que la musique ne saurait seulement s'écouter et se comprendre, mais doit être pratiquée, nous tentons une adaptation à l'enseignement secondaire du « ORFF Schulwerk ». Ce « travail pour l'école » du compositeur et pédagogue allemand Carl ORFF est pratiqué en Allemagne dans l'enseignement primaire, et est conçu comme une initiation de base essentiellement sensorielle, destinée à être complétée ultérieurement. Notre but et nos moyens sont différents, il nous a donc fallu adapter ce travail sur 4 points principaux portant sur :

— la nécessité de donner aux élèves non seulement une initiation mais des connaissances théoriques allant de pair avec la pratique,

— le souci d'adapter les textes et la progression des exercices à l'âge des enfants pour qui nous les utilisons,

— l'obligation de chercher en français l'équivalent des textes et des chants rassemblés dans le « Orff Schulwerk » à l'usage des écoliers allemands,

— l'abandon de la partie d'éducation corporelle qui doit normalement aller de pair avec l'éducation proprement musicale (pour des raisons d'ordre matériel).

En conséquence, il doit être clairement entendu que nous ne présentons pas notre travail comme une application directe du Orff Schulwerk, mais comme une expérience pédagogique utilisant de nombreux éléments tirés du travail musical de Carl Orff.

Ces éléments sont essentiellement :

— La participation corporelle active de l'enfant par des exercices sensoriels donnant une grande importance au geste.

— La possibilité qui lui est laissée de manifester sa sensibilité et sa personnalité par des exercices d'improvisation.

— Le travail musical associant étroitement le verbe et le son (travail rythmique à partir de textes parlés).

— L'utilisation d'instruments à percussion conçus comme matériel de travail, non comme « petit orchestre enfantin ».

Sur le plan pratique, le travail a été organisé de la façon suivante :

Elle est tentée avec 4 classes de 6[e], parallèlement à 4 autres classes de 6[e] dont l'enseignement demeure traditionnel, mais qui bénéficient des mêmes horaires.

L'horaire comprend :

1 heure hebdomadaire en classe entière;

6 heures mensuelles par demi-classes, soit 3 heures mensuelles pour chaque groupe.

A) L'heure hebdomadaire en classe entière constitue une préparation au travail Orff et une mise au point théorique des notions acquises parallèlement dans la pratique. Ceci, sans préjudice pour les activités habituelles de culture vocale et d'audition de disques qui demeurent fondamentales. On n'y utilise pas de manuel. La progression en Solfège est basée au départ sur l'acquisition de la gamme pentatonique et fait appel à l'utilisation de valeurs permettant l'élaboration de rythmes dynamiques et variés. (Pour un exposé plus détaillé, se reporter à l'annexe A).

B) Les 3 heures mensuelles en demi-classe (16 à 17 élèves) sont ainsi réparties :

— 1 heure réservée au contrôle individuel de chaque élève (solfège individuel, dictées, exercices oraux et écrits);

— 2 heures d'application avec les instruments Orff. Une salle spéciale est réservée à cet effet.
Les instruments sont de 2 sortes :

— de la percussion pure (tambourins, claves, wood-blocks, triangles, cymbales, grelots, maracas, castagnettes, etc...) qui permettent des exercices de rythmique pure ou la recherche d'effets sonores. Il existe aussi des jeux de petites timbales, mais elles sont difficiles à accorder avec précision;

— des instruments mélodiques à lames :

Carillons Sopranos et Altos, à la sonorité pure et argentine,

Métallophones Sopranos, Altos et Basses, riches d'harmoniques, mystérieux et poétiques,

Xylophones Sopranos, Altos et Basses, dont le timbre est à la fois sec et très doux.

Cette catégorie d'instruments permet naturellement toutes sortes d'exercices mélodiques et des montages polyphoniques. Ils sont conçus et réalisés en fonction de leur utilisation scolaire. Leur justesse, la qualité de leur sonorité, leur robustesse et leur simplicité sont parfaites. Mais ils sont extrêmement coûteux.

Le travail que l'on peut réaliser est très varié. Il demande de la part du maître une préparation très soigneuse, un grand effort de recherche, beaucoup d'imagination. Car il lui faut guider l'improvisation des élèves, être disponible à leurs trouvailles sans jamais perdre de vue le but qu'il s'est proposé pour chacune des séances. Chaque séance doit laisser aux enfants l'impression qu'ils ont bâti ensemble quelque chose. Le montage réalisé est une élaboration collective, où chacun doit être actif et doit sentir par lui-même la nécessité de la justesse et de la précision dans une exécution expressive. Il établit ainsi des relations non seulement entre maître et élèves, mais d'enfant à enfant, ce qui est très éducatif.

Il n'y a pas de « recette » pour faire du travail Orff. Il y a naturellement une progression à suivre et un programme général à respecter. Mais, dans la perspective d'une éducation musicale complète, certaines séances font la part plus large aux recherches rythmiques, d'autres à la mélodie, d'autres à l'harmonie, l'orchestration ou la notion de forme. Le principe de base, c'est, partant d'un point de départ très simple (texte, chant ou danse populaire) d'en tirer parti au maximum en exploitant toutes ses possibilités.

Faute de pouvoir énumérer ou décrire tous les exercices possibles, nous pensons préférable de donner ici, à titre d'illustration concrète, quelques exemples de travail, tels qu'ils ont été réalisés au cours du premier trimestre dans nos classes de 6[e]. (Voir annexe B).

(1)

Gnique, Gnique, Gnoque, pas-sant par un dé-sert

Rencontre le dia-ble Suspendu en l'air

(2)

Gnique, Gnique, Gnoque, pas-sant par un dé-sert ... etc...

Gnique, Gnique, Gnoque, pas-sant par un dé-sert

Gnique, Gnique, Gnoque, passant par ...

(3)

Rencontre le dia-ble Rencontre le dia-ble etc...

Rencontre le dia-ble Rencontre le dia-ble

(4)

frappé sur la table — etc...

ostinatos: claves, tambourins — etc...

acc^t. rythm.: mains, pieds — etc...

(5)

Da-me sou-ris trot-te, Noi-re dans le gris du soir

Da-me sou-ris trot-te; Gri-se dans le noir

(6)

Dame souris trot-te, Noire dans le gris du soir

Dame souris trot-te, Grise dans le noir

(7)

Dame sou-ris, Dame souris, Dame souris, Dame souris,

Trott' Trott' Trott' Trott' Trott' Trott' Trott' Trott'

Dans le noir

Il nous apparaît que l'intérêt pédagogique d'une telle méthode est indéniable. Sur le plan de l'efficacité, nous constatons des progrès très rapides en éducation rythmique. L'enfant est libéré par le geste et participe sensoriellement au rythme qui n'est plus seulement compris, mais vécu. Sur le plan mélodique, la visualisation des notes lui permet d'en apprécier mieux la hauteur et de bien réaliser la notion d'intervalle, peu sensible par le chant.

L'improvisation lui permet de s'exprimer, il se sent directement concerné par ce qui s'élabore et en tire une grande fierté. Il participe activement au travail de création et accepte, réclame même avec enthousiasme la discipline nécessaire à sa réussite. Les belles sonorités des instruments agissent sur sa sensibilité et développent son sens esthétique. Il en goûte la beauté et la recherche naturellement, dans un climat de calme et de détente qui lui est très bénéfique. Enfin, il s'impose de lui-même un effort de concentration et d'application très intense pour parvenir à s'intégrer à sa juste place dans l'ensemble dont il fait partie.

Il est évidemment trop tôt pour tirer des conclusions définitives de ce qui n'est encore qu'une expérience à peine amorcée. Néanmoins cette expérience nous semble pleine de promesses et nous la poursuivons avec beaucoup d'intérêt et d'espoir.

## ANNEXE A

Plan de progression mélodique (Première année) :

1. DO LA. La tierce mineure est un intervalle naturel aux enfants (Coucou). Cette tessiture relativement élevée correspond bien à leur registre naturel et aide à une pose correcte de la voix.
2. DO RE DO LA. Le RE est considéré au début comme note de passage entre 2 DO. Puis on étudie l'intervalle LA RE.
3. DO RE DO LA FA. Le FA est considéré au début comme note de transition, puis comme tonique d'un mode défectif qui permet de nombreux accompagnements sur I ou sur I.V.
4. FA SOL LA DO RE. La gamme pentatonique, sans tension harmonique, permet l'élaboration de nombreux accompagnements toujours musicaux, et sonnant agréablement. Cela facilite l'improvisation; il ne faut pas craindre d'y rester longtemps, soit en transposant le pentatonique de FA à partir d'autres toniques :

   DO RE MI SOL LA (Connaissance du MI),

   SOL LA SI RE MI (Connaissance du SI),

   soit en utilisant un pentatonique différent;

   RE FA SOL LA DO, et sa transposition en LA et en MI :

   LA DO RE MI SOL

   MI SOL LA SI RE.

Ceci servira de préparation non seulement au Majeur et au mineur, mais à la connaissance des différents modes anciens.

Plan de progression rythmique (Première année) :

1. Notion de pulsation. La noire, les croches, le soupir. Mesure à 2 temps binaire.
2. Mesure à 2 temps ternaire. La noire pointée, les doubles croches.
3. Mesure à 3 temps binaire. La blanche, la blanche pointée. La demi-pause.
4. Mesure à 4 temps binaire. La ronde. La pause.
5. Changements de mesure, ou mesures impaires : 5 et 7 temps.

Par ailleurs, sont pratiqués de nombreux exercices de rythme dont le rythme n'est pas intellectualisé, seulement senti et réalisé avec le corps, ou sur les instruments. De même, il n'est pas toujours nécessaire d'avoir appris à lire certaines notes pour les utiliser à telle ou telle occasion.

Les principaux gestes utilisés pour les exercices de rythme sont :

— le pied frappé par terre (stampfen),

— les mains frappant sur les genoux (knieschlag),

— les mains frappées l'une contre l'autre (klatschen),

Les principaux « jeux de rythme » sont :
— les doigts claqués (Fingerschnalzen).

— l'imitation (le maître frappe un rythme, qui doit être reproduit),

— les questions et les réponses (le maître frappe un rythme, l'enfant y répond par un rythme différent, mais de même longueur, et utilisant des éléments semblables. Questions et réponses peuvent se faire entre élèves),

— l'écho (ou « mini canon »). Le maître frappe une série assez longue de formules rythmiques, que les élèves doivent reproduire avec un décalage,

— la mémorisation rythmique. (Formules ajoutées les unes aux autres jusqu'à former une longue phrase rythmique expressive),

— les formes rythmiques. (Forme A B A, Rondo rythmique, etc...).

## FEUILLE ANNEXE B (1)

## I. - MONTAGES A PARTIR DE TEXTES COURTS ET EXPRESSIFS

**(Comptines, proverbes, poésies)**

### A. - Travail purement rythmique

Texte choisi :

Gnique, gnique, gnoque,
Passant par un désert
Rencontre le diable
Suspendu en l'air.

1. Recherche du rythme. Le texte écrit au tableau est d'abord dit par chacun des élèves, en cherchant à le scander pour obtenir une lecture rythmée. On choisit la meilleure version, la plus simple (1).
2. Assimilation du rythme. Le texte est répété par tous jusqu'à précision totale.
3. Lecture. Le rythme, ou un fragment, est écrit au tableau. S'il est déjà connu des enfants, on peut le leur faire chercher : c'est une dictée.
4. On va dire le texte en canon parlé à 2 voix. Ceci fait partie de l'assimilation du rythme. (Si les élèves sont suffisamment habiles, on peut tenter le canon à 3 voix) (2).
5. Ostinato. On extrait un fragment du texte (très court, quelques notes formant une cellule rythmique caractéristique). Cette cellule sera répétée en ostinato par un groupe (ou 2 groupes en canon) pendant que les autres enfants disent le texte entier. Ceci prépare à la polyrythmie (3).
6. Rythme et polyrythmie. On ne dit plus le texte, mais on en frappe le rythme de différentes manières (frappé sur la table, dans les mains, sur les genoux, avec claquements des doigts, battues des pieds). Les variantes choisies sont, soit proposées par les enfants, soit impo-

(8)
carillons
métall.
triangle
claves
etc...

(8)
carillons
xyl. Sop.
xyl. Alto
xyl. Basse
mét. Alto
mét. Basse

(10)

(10)

(9) - (11)
car. S.
car. A
mét. A
xyl. S.

(12)
frappé dans les mains
plus les claves
tamb basque
timbales
tambourins
xyl bass
mét bass.

sées par le maître. Canon et ostinato sont aussi repris. On ajoute enfin un accompagnement rythmique battu (4).

7. Chœur parlé. On peut reprendre le texte en différenciant hauteur et timbre de voix. On cherche des expressions différentes, on fait des nuances. On alterne, par 2 ou 3 groupes.

Si les élèves sont suffisamment habiles, on peut compléter ce travail purement rythmique par un accompagnement instrumental qui se répétera en ostinato pendant qu'un groupe d'élèves dira le texte parlé.

On peut également improviser sur les instruments, librement, entre chaque répétition de phrase, ce qui sera une initiation à la forme « rondo ».

## FEUILLE ANNEXE B (2)

### B. - Travail mélodique et accompagnement instrumental

Texte choisi :

Dame souris trotte
Noire dans le gris du soir
Dame souris trotte
Grise dans le noir.

1. Recherche du rythme. Il est répété jusqu'à assimilation complète. (Voir exercice précédent) (5).

2. Préparation à la création mélodique. L'exercice est préparé par la répétition de formules vocalisées qui donneront le ton et le climat voulu par le maître. Courtes et assez rapides, elles doivent présenter et suggérer les éléments mélodiques à utiliser. On se sert généralement des notes déjà étudiées, ou d'un mode que l'on veut faire acquérir. Ici, 3 sons : LA, DO, RE.

3. Recherche de la mélodie. On reprend fragment par fragment le texte rythmé et chacun propose sa mélodie. La meilleure version est retenue et redite par tous. (Toujours répéter ce qui a été choisi avant, ceci pour obtenir l'unité dans la création) (6).

4. La mélodie est écrite au tableau, après avoir invité les enfants à trouver notes et rythmes (dictée). Puis on cherche la mesure et on peut solfier le morceau.

5. La mélodie est jouée sur tous les instruments. Puis on choisit le timbre qui convient le mieux, ou bien on répartit les différents motifs entre toutes les familles d'instruments. C'est un excellent exercice d'attention, car il faut enchaîner sans se tromper.

6. Recherche de l'accompagnement. Le rythme des ostinatos sera trouvé à l'aide de paroles tirées du texte, et intégré successivement à la mélodie (7).

7. Instrumentation. On cherche avec les élèves les instruments qui conviennent le mieux pour chacun des ostinatos parlés. Puis le maître propose des formules mélodiques qui seront ensuite jouées, d'abord séparément, puis superposées les unes aux autres pour accompagner la mélodie. Exemples de réalisations (8).

## ANNEXE B (3)

### II. - MONTAGE INSTRUMENTAL à partir d'une mélodie populaire très simple

La mélodie choisie est courte, simple et utilise des notes déjà connues des enfants, à l'exception du DO grave, qu'ils apprendront à cette occasion (9).

1. Le maître frappe dans ses mains le rythme de la mélodie, par fragments de 2 mesures. Les élèves répètent jusqu'à précision totale, par fragments, puis en entier. On peut aussi faire se répondre 2 groupes différents, puis frapper la phrase rythmique en canon.

2. La mélodie est apprise par audition, sans le nom des notes.

3. Familiarisation avec les instruments (on a, au préalable, ôté les lames des notes qui ne sont pas utilisées : RE MI SI) :

   a) Exercices progressifs de technique. Les élèves chantent les notes avant de jouer, en jouant, puis jouent sans chanter (10).

   b) Répétition de formules mélodiques chantées par le maître avec le nom des notes, et préparant au jeu de la mélodie à apprendre (10).

   c) Invention individuelle de formules mélodiques, sur un rythme imposé, tiré du rythme de la mélodie choisie.

   d) Lecture au tableau de fragments de 3 ou 4 notes, en noires, jouées directement sur l'instrument. Chaque élève prépare son fragment pendant que joue son voisin; le tout doit s'enchaîner sans interruption.

   e) Dictée pratique : le maître vocalise la mélodie par fragments d'une mesure, les élèves trouvent les notes sur leur instrument et les chantent en même temps. On écrit les notes au tableau, on trouve ensuite le rythme, la mesure. Le chant est solfié en entier.

4. La mélodie est jouée sur tous les instruments, par fragments distribués aux différentes familles d'instruments, puis en entier, puis en canon. On choisit l'instrument qui la jouera ensuite avec l'accompagnement. On a choisi ici le Carillon Soprano.

5. Accompagnement : Mise en place des ostinatos proposés par le maître, chaque groupe à tour de rôle, puis en superposant les différents groupes (11).

6. Mise en forme A B A. La partie A est mélodique, on y ajoute une partie B rythmique, frappée dans les mains (12). On répète le tout jusqu'à précision totale.

# BAYREUTH ET WIELAND WAGNER

par A. MUSSON

Quiconque, en ce Bayreuth actuel, après avoir assisté une de ces émouvantes et pénétrantes représentations au Festpielhaus, visite le musée Wagner où, par l'image, les textes, les objets, tout un prodigieux passé revit, s'attarde sur les maquettes retraçant l'histoire et l'évolution des réalisations scéniques depuis la création des ouvrages, tout pénétré et secoué de ce qu'il a pu voir et entendre, sourit et s'étonne.

Ce faisant, et peut être à son insu, il porte une adhésion totale à l'action d'un metteur en scène génial et visionnaire, doté d'une vaste et solide culture, dont la récente et brutale disparition frappe douloureusement, et Bayreuth et tout le théâtre : Wieland Wagner, illustre petit-fils du plus grand dramaturge de tous les temps.

Après être passé par l'Académie des Beaux-Arts de Munich, Wieland Wagner, né en 1917, se consacre à la mise en scène.

Dès la chute du nazisme, les Américains occupent Bayreuth, ils réquisitionnent le célèbre théâtre, où ils s'empressent de donner... Madame Buterfly !

En 1950, Wieland et son frère Wolfgang, disposant enfin de l'édifice, vont s'employer à redonner vie aux festivals et perpétuer le culte wagnérien.

Jusqu'à la guerre, celui-ci s'était enlisé dans une tradition et des rites semblant intangibles dont il paraissait difficile de se dégager.

Forts de leur jeunesse, de leur enthousiasme et de leur foi, les deux frères s'attachent à un travail de rénovation dont l'immensité s'explique par la rapide évolution de notre monde moderne et l'éclosion d'idées neuves et hardies.

Reprenant toute l'œuvre de son grand-père, la repensant pour la recréer, Wieland, durant quinze années, au milieu de difficultés diverses dont la plus pénible fut l'hostilité manifestée à l'égard d'innovations audacieuses, voire révolutionnaires, mais heureuses, va renouveler peu à peu, et ressusciter pour longtemps un art dramatique dont chacun, pour peu qu'il veuille rester de bonne foi, ne saurait nier la valeur tant il assemble et confond, par une magique musique, en un tout impérissable, les sentiments moteurs de l'être humain de toujours.

Tournant résolument le dos au passé, après avoir découvert l'univers de l'art moderne, Wieland Wagner sut, dans une vision symboliste unique, mettre cet art moderne de la mise en scène au service de la pensée et de l'œuvre de son grand-père.

En aboutissant à un résultat prodigieux, le chemin parcouru laisse au passé ce qui lui convenait. Plus de grandiloquence, ni vocale, ni gestuelle, plus de machinerie de grand opéra à grand spectacle.

Seul demeure l'essentiel.

Ainsi, dans la Tétralogie, pour ne prendre qu'un exemple, cette œuvre monumentale par ses dimensions, la profondeur de sa philosophie, le nombre de ses interprètes et les conflits qui les opposent, seuls, s'imposent à l'imagination d'un bout à l'autre des quatre journées, l'anneau, l'épée de Wotan et Nothung, le glaive de Siegfried, trois symboles chargés de sens et d'allégorie.

Cet essentiel, quel que soit l'ouvrage représenté, a formé la préoccupation constante du metteur en scène. Simplifiant les décors, symboliques presque toujours, parfois fantaisie respectable d'esthète en pleine possession de son sujet, leur donnant des formes abstraites impressionnantes, Wieland Wagner a porté son effort sur un élément scénique aux possibilités magiques et suggestives immenses : les jeux de lumière dont il exploite les inépuisables ressources avec un art consommé.

Certes, souvent, trop souvent pour certains, la scène reste dans la pénombre — Wagner, lui-même, n'a-t-il pas souhaité le théâtre invisible après avoir réalisé l'orchestre invisible — mais, des éclairages subtils, savamment et artistiquement dosés, aux teintes d'une rare qualité et d'une pénétration irrésistible, transformant les décors et exaspérant ainsi, et au plus haut point une musique pourtant bien haute de signification, surtout à Bayreuth.

A cette rénovation, s'est ajoutée celle de l'art du geste : composition des groupes, attitude des solistes, jeux de physionomie, noblesse des ensembles.

Le spectateur, secoué par une beauté dramatique et une émotion intense, devient lui-même acteur et vit au plus profond de son être texte et musique.

L'œuvre d'art totale de Richard Wagner est enfin pleinement réalisée.

Voilà le miracle de Bayreuth et de Wieland Wagner.

Ce que A. Honegger a écrit dans son ouvrage « Richard Wagner et notre temps », 1953, se trouve même singulièrement dépassé : *« A l'encontre de la plupart des musiciens de ma génération, je suis resté un fervent admirateur de l'œuvre de Richard Wagner. Pour moi, sa personnalité domine tout le* XIX^e^ *siècle et non seulement dans le domaine strictement musical, mais dans celui de l'art tout entier. Son influence s'est étendue sur tous les artistes aussi bien sur ses admirateurs que sur ceux qui ont tenté de réagir contre son empire ».*

*« J'en arrive à comprendre fort bien l'espèce de haine que certains éprouvent à son égard. Il a pour ainsi dire fixé un maximum au développement du théâtre lyrique qui, après lui, n'a jamais réussi à atteindre à ses hauteurs. Je ne nie pas la valeur de nombreuses œuvres qui ont succédé, Boris Gonounov, Pelléas et Mélisande, Pénélope et les partitions de R. Strauss. Mais, aucune n'a pu supplanter ni Tristan, ni les Meistersinger, ni Parsifal ».*

*« Et cela est cruel pour les générations qui ont suivi et qui se voient réduites à chercher, sans les avoir encore trouvées, les possibilités de renaissance ».*

*« Il faut avoir le courage de s'en rendre compte ».*

Si difficile à combler que puisse paraître le vide laissé par la disparition de Wieland, on peut être sûr qu'avec son jeune frère Wolfgang, un autre artiste infiniment pur et sensible, Bayreuth restera le pôle sacré de tout l'art lyrique. Dès cette année, on s'en apercevra avec la mise en scène de Lohengrin.

Le programme du tout prochain festival comprend : Lohengrin, Tannhauser, Parsifal, La Tétralogie, dirigés par K. Böhm, chef incomparable sous l'autorité duquel, orchestre et chœurs, deux ensembles uniques, atteignent au sublime, P. Boulez, dont 1966 vit les débuts à Bayreuth et dont l'esprit « avant-garde » n'a pu échapper à la splendeur des scènes du Graal et qui saura pousser à l'extrême son sens aigu de la couleur sonore, Otmar Suitner, Ch. von Dohanyi et Rudolf Kempe.

Il faut aller à Bayreuth, on y connaît les jouissances et les satisfactions artistiques les plus hautes et les plus nobles.

Quant à vous, jeunes gens, les Rencontres Internationales de Bayreuth, avec des conditions matérielles uniques, vous offrent la possibilité de connaître Wagner à fond. Vous vivrez là-bas trois semaines qui vous marqueront pour longtemps. Ne manquez pas l'occasion, et relisez à ce propos ce que j'ai écrit dans notre numéro de novembre dernier.

***

L'Administration du Festpielhaus consacre son numéro annuel : *Bayreuth 1967*, publication des Editions du Festival réservé aux mises en scène de Wieland Wagner de 1951 à 1965.

Des textes en plusieurs langues, de très nombreuses et remarquables reproductions photographiques forment un panorama complet sur ces mises en scène : 1951, Parsifal, der Ring - 1952 et 1962, Tristan - 1954 et 1961, Tannhauser - 1956 et 1963, les Maîtres Chanteurs - 1958, Lohengrin - 1959, le Vaisseau fantôme - 1965, le Ring.

La plupart des reproductions, superbes, couvrent chacune deux pages du format de l'ouvrage : 23×32.

S'y ajoutent des photographies de Wieland et Wolfgang Wagner, des interprètes, ainsi que des séances de travail : danse, orchestre, chœurs que Wilhelm Pitz, leur chef, magicien, conduit au plus haut degré de la perfection vocale et expressive.

Les textes en langue française sont signés Ferchault, Mistler, Longchampt, Cl. Rostand, Feschotte, etc...

Voilà un ouvrage qui doit prendre place dans une bibliothèque sur Wagner et Bayreuth.

Commandez-le en vous adressant au :

Bureau de Presse du Bayreuther Festpiele
8580, Bayreuth, Allemagne fédérale.
Prix : DM 7,80.

## RENCONTRES INTERNATIONALES 1967 DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE

### Ces Rencontres auront lieu du 3 au 25 août 1967

Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans; les étudiants et étudiantes, s'ils sont plus âgés devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Il est indispensable d'effectuer le virement des droits d'inscription (DM 10,—) au compte N° 1844 de la « Städtische Sparkasse Bayreuth » en même temps que l'expédition du formulaire d'inscription. C'est seulement après réception du virement que l'inscription sera confirmée aux participants. Droits de participation, y compris les repas de midi, DM 96,—. Date limite pour ce versement : 1er juin 1967.

L'hébergement est gratuit grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Le repas de midi se prend en commun au Centre des Rencontres. On trouvera également (surtout pour le petit déjeuner et le dîner) à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux. — Une arrivée prématurée ou un départ retardé sont exclus.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement relatif à l'utilisation du lieu d'hébergement et de se présenter au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres.

### Ces Rencontres mettront à l'étude :

« Les Fées », opéra en trois actes, œuvre de jeunesse de Richard Wagner (chœurs, grand orchestre, ballets). — Les membres de Rencontres qui estiment pouvoir assumer une partie de soliste pourront recevoir une partition complète (réduction pour piano) en s'adressant au secrétariat des Rencontres auquel ils règleront le prix convenu. Chacun devra savoir parfaitement sa partie avant le début des Rencontres. Le premier jour des Rencontres, une audition des divers candidats décidera de la distribution définitive des rôles (pour chaque rôle, on retiendra deux exécutants). Les répétitions (solistes et interprétation scénique, d'une part, chœur et orchestre, d'autre part) commenceront dès le début des Rencontres et auront lieu de façon régulière jusqu'au jour de la représentation. Tous les chanteurs et toutes les chanteuses auxquels il sera impossible de confier un rôle de soliste doivent s'engager à tenir une partie dans le chœur de l'opéra « Les Fées ».

### Programme des Rencontres :

Cercles d'études : chœur, orchestre - Séminaires sur Schönberg et sur Wagner - Rencontre internationale de jeunes auteurs - Exposition internationale - Manifestations publiques : concerts, théâtre, etc... - Possibilité d'assister aux représentations suivantes : 5-8 : Parsifal, 6-8 : Lohengrin, 17-8 : Tannhauser, 18-8 : L'Or du Rhin, 19-8 La Walkyrie, 21-8 : Siegfried, 23-8 : Le Crépuscule des Dieux.

Prix des places : DM 15 - DM 20 - DM 25 - DM 33.

Les participants aux Rencontres donneront « Les Fées », les 22 et 24 août.

Pour tous autres renseignements (bulletins d'inscription, etc...) s'adresser à :

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL
DESTINEES A LA JEUNESSE
8580, Bayreuth - Boîte postale : 2225.

---

## CONCERT

**le 2 mars 1967, à 20 h 45**
Salle Gaveau - 45, rue La Boétie, Paris-8e
(Métro : Miromesnil)

DELALANDE : Motet : Exaltabo te
LULLI : Isis (Opéra des musiciens)
BACH : Cantate 147 (extraits) - VIVALDI : Gloria

par

**LA CHORALE « JOIE ET CHANT »**
de l'Enseignement Technique de Paris
et
**L'ORCHESTRE JEAN-FRANÇOIS PAILLARD**
Direction : Bernard BARON

Prix de **8** à **15 F** - Réduction aux étudiants.

Location : 1° par correspondance : Mlle Gignoux, 45, rue de Saussure, Paris-17e (C.C.P. Paris 23.124-96) en joignant une enveloppe timbrée à votre adresse pour l'envoi des billets; 2° à la salle Gaveau à partir du 13 février (de 11 à 17 heures sauf le dimanche).

# *BEETHOVEN : SONATE OP. 106*

par Jacques CHAILLEY

Nous ne reviendrons pas, dans cette explication, sur les préliminaires externes et les considérations générales qui ont été maintes fois exposés. Le lecteur pourra se reporter s'il le désire, à « L'Education Musicale » n° 125, février 1966, page 10/174, et trouvera la documentation historique dans *Les sonates de Beethoven* de J.-J. Prodhomme, Delagrave 1911 (rééd. 1958), p. 227-252. Nous aborderons de suite l'explication de texte, pour laquelle chacun des 4 morceaux soulève de passionnants problèmes de forme, d'harmonie et d'expression.

En raison de la multiplicité des éditions, il est nécessaire de numéroter, pour nous suivre, les mesures de la partition de travail. Le début de chaque morceau étant supposé représenter 1, on comptera 2 sur la première barre de mesure (même si, comme dans le premier mouvement la première mesure ne compte qu'une note) et on numérotera ensuite les *barres* ou les débuts de ligne sans compter les fins de ligne comportant des barres de mesure. La lecture de la présente analyse n'a de sens que si l'on suit parallèlement sur la partition.

Dans le premier mouvement, nous plaçons la double barre de reprise à 127 et la continuation une mesure avant le premier point d'orgue (128). Repères : 137 = 3 bémols, 200 = 3 bécarres, 280 = 2 bémols, double barre finale = 413. Pour le finale, le prélude est numéroté à part; la numérotation de la fugue part du 3/4.

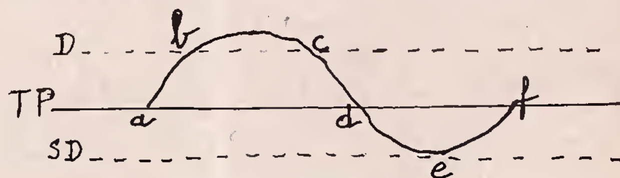
## I. - LE PREMIER MOUVEMENT

### Plan d'ensemble (forme-sonate avec particularités).

Exemple parmi beaucoup d'autres des recherches multipliées par Beethoven, surtout dans sa dernière période, pour assouplir la forme-sonate sans jamais porter atteinte aux buts qu'elle s'assigne. Il s'agit seulement de trouver pour les atteindre d'autres moyens que les procédés traditionnels, désormais bien éprouvés, mais aussi quelque peu usés. Il est donc nécessaire de rappeler d'abord quelques généralités.

D'abord les principes intangibles, sans lesquels le terme sonate n'aurait plus de sens. Ceux-là, quels que soient les aménagements que lui dicte son imagination, *jamais* Beethoven ne les transgressera — ce qui montre bien la sottise des clichés stéréotypés comme « faire éclater les cadres » ou « transcender les formes ». Pour la forme-sonate, en cause pour ce 1er mouvement, la définition peut être présentée comme suit : « Discours articulé sur un *minimum de deux idées principales* qui se complètent ou s'opposent; ces idées sont d'abord *présentées,* selon un *ordre tonal de départ* (on expliquera ces termes tout à l'heure), puis *développées* au cours du *voyage tonal* proprement dit, enfin reprises en conclusion dans *un ordre tonal d'arrivée* ».

Si à partir du ton principal (TP) figuré par une droite, l'on représente le voyage tonal par l'arc de cercle de la figure 1, on voit que l'inauguration du voyage tonal-type se présente au départ sous l'aspect a b, à l'arrivée sous l'aspect c d. Le départ présentera normalement, sur les points ab du dessin, les thèmes A en tonique, B en dominante (ou




relatif si A est majeur). L'arrivée pourrait être, aux points c d A dominante B tonique (il en existe quelques exemples) mais les classiques estiment en général que réexposer A à la dominante manquerait de force : l'usage s'est établi de manière presque absolue de réexposer à la tonique, c'est-à-dire en d du dessin à la fois A et B, suivi parfois d'une coda en e (sous-dominante).

L'opus 106 ne fait pas exception à ce qui précède; mais son originalité est d'expérimenter, entre les points a et b, une nouvelle relation tonale propre à assurer elle aussi le départ. *Aux rapports habituels* de dominante ou de relatif, mineur-majeur, *Beethoven substitue le rapport de tierce;* ou si l'on préfère, pour un thème A majeur (si bémol), il donne au thème B le *relatif mineur majorisé* (sol majeur). Toutes les particularités de construction du morceau découleront de ce postulat initial.

1. Exposition (1-130).

L'exposition de A (mes. 1 à 35) est tout à fait régulière. Mais ici encore il faut éliminer quelques malentendus traditionnels. D'abord le nom consacré, *sonate dithématique* (et non « bithématique » : *bi* est un préfixe latin et *thème* dérive du grec) ne signifie pas que l'on ne trouvera que deux thèmes : il en fut sans doute ainsi aux origines, quand on procéda au baptême du genre; mais si le nom est resté, on n'a pas attendu Beethoven pour cesser de se contenter de ce matériel sommaire. Toutefois, le plan élaboré avec deux thèmes était si bien équilibré que l'on s'est ingénié à en conserver les avantages même avec un *plus grand nombre de thèmes.* Ceux-ci se sont donc *groupés autour des deux pôles primitifs A et B,* qui ont continué comme par le passé, à délimiter les grandes lignes du plan d'ensemble. En pratique, nous dirons que la sonate dithématique, après avoir été quelque temps construite effectivement sur deux thèmes, est désormais construite *non plus sur deux thèmes, mais sur deux groupes de thèmes* qu'il est commode d'appeler A (comprenant les thèmes A 1, A 2,

etc.) et B (comprenant B 1, B 2, etc.). A l'époque de Beethoven, *le nombre le plus courant des thèmes de chaque groupe est* 3, mais on verra que cet usage n'a rien d'absolu. Normalement, *les thèmes les plus caractérisés sont A* 1 *et B* 1, et ce sont eux qui commandent l'ensemble du plan. A 1 est généralement rythmique, B 1 mélodique (Beethoven s'amusera parfois ailleurs à déranger cet usage, mais il s'y conforme ici). Dans un souci d'unité, les romantiques (avec des exemples chez Beethoven) chercheront parfois à *apparenter entre eux les thèmes d'un même groupe,* voire même ceux de groupes différents (l'exemple le plus frappant sera celui de la Sonate de Liszt), mais ce sera toujours considéré comme une erreur d'apparenter A 1 et B 1, qui doivent rester totalement indépendants (l'op. 106 illustre parfaitement ce principe). Cet apparentement, surtout s'il se répercute d'un mouvement sur un autre (ce qui n'est pas le cas ici), sera l'un des éléments de ce que Vincent d'Indy appellera le principe « cyclique ».

Le THÈME A 1 de notre Sonate, franc, court, rageur, est attaqué d'emblée, puis repris symétriquement. Le thème est binaire, c'est-à-dire qu'il comporte deux membres de phrase symétriques. Harmoniquement, il ne quitte pas l'accord de tonique, avec simple broderie mélodique au soprano (la croche d'anacrouse, simple procédé d'arpègement, « reste dans l'oreille » : il va de soi que ce serait un contre-sens d'analyser comme quarte et sixte ce qui la suit). Rythmiquement, il impose un *rythme dactylique* qui sera si *fondamental dans tout le morceau* qu'on peut presque y voir un « rythme cyclique ». On le trouve à deux degrés superposés : par longues (blanche et deux noires formant la base des mesures 2 et 4) et par brèves (noire et deux croches suggérées à chaque demi-mesure, même sous la « contraction » de noire pointée).

Après un point d'orgue, le THÈME A 2, formant contraste, est immédiatement présenté (mes. 5). Plus mélodique, il anticipe sur le caractère traditionnel du groupe B, ce qui rend les arêtes du plan moins tranchées que de coutume. Contrairement à A 1 binaire, A 2 est de *coupe ternaire,* ce qui est assez rare chez Beethoven, et en général chez les classiques; cela deviendra au contraire assez fréquent chez les Romantiques (cette coupe deviendra même l'une des caractéristiques les plus usuelles de la phrase franckiste). Son principe est celui d'une cellule rythmique plus ou moins courte, d'abord exposée (a 1), puis répétée symétriquement (a 2), enfin développée plus longuement (a 3). On y notera la présence sous-jacente du rythme dactylique de base. Mais si la phrase est ternaire par sa structure interne, elle *redevient binaire par sa présentation globale :* répétée à l'octave, avec en fin de répétition un court élément de développement. Il importe, en effet, de ne pas tomber dans l'erreur-type répandue de croire que, parce qu'il s'agit d'une « exposition », les thèmes n'y sont pas développés ! Toute « exposition » de sonate comporte normalement de courts « développements d'exposition », en général peu modulants pour ne pas anticiper sur la partie « développement » proprement dite.

Mes. 18, après cadence, apparaît A 3, lui aussi virtuellement dactylique (les 4 noires de la mes. 19 et assimilées sous-entendent blanche + 2 noires), de caractère à la fois rythmique (ce qui équilibre en *a b a* la partie A et rétablit sa valeur dynamique) et conclusif. Remarquer l'harmonie fortement attractive des broderies et échappées chromatisées sans altérer en rien la tonalité : elle sera l'une des marques de l'harmonie romantique, ici en préparation. Fin conclusive enchaînant avec le « pont » mes. 36, sans avoir quitté le TP, malgré la « fausse modulation » introduite par un *la bémol* qui n'est qu'un résidu de l'ancienne règle de « mi-fa sur hexacorde » à peu près oubliée au temps de Beethoven. Ainsi, contrairement à ce que pratique Beethoven en d'autres sonates, nous n'avons eu *aucune modulation dans la partie A,* ce qui a particulièrement affirmé la tonalité : la précaution était utile en raison du choc que se prépare à lui asséner le passage inhabituel au ton B.

Mes. 36, « pont modulant » (c'est l'expression consacrée) vers la tonalité de B, ici, on l'a dit, le relatif majorisé *sol majeur.* Souvent ce « pont » se réduit à des gammes ou formules sans intérêt : il n'en est pas de même ici, car Beethoven le construit à partir d'une reprise de A 1, textuelle au départ, ce qui donne l'illusion trompeuse d'une reprise; puis bifurquant. Ayant atteint, brusquement, la dominante du ton visé, Beethoven s'y installe et développe sur elle les formules habituelles de transition, basées sur le dactyle cyclique issu de A 1. Presque sans nous en apercevoir, nous atteignons ainsi B 1. On notera le soin avec lequel l'auteur, après l'enchaînement chromatique de tierce (dominante de tierce, comme on le verra plus loin), s'attarde sur la dominante (de quinte), puis altère les degrés dangereux pour adoucir la fausse relation entre le si bémol de TP et le si bécarre de sol majeur.

La partie B sera, comme A, entièrement monotonale : pour imposer le rapport inhabituel des tonalités, chacune d'elles doit être affirmée sans ambiguïté. Pourtant B 1, dont on peut situer le début soit mes. 46 (au changement d'armature), soit plutôt mes. 48 (2 mes. après le changement d'armature), n'a pas la franchise de départ attendue, du fait qu'il commence sur l'harmonie de dominante déjà bien installée hors du « pont » qui le précède. Cet « estompage » des articulations, assez rare chez les classiques, deviendra au contraire l'une des manies de Brahms. Il n'en est pas moins bien caractérisé, et il ne semble pas exact, comme on l'a fait parfois, de le considérer comme un élément de transition pour situer B mes. 64 (notre B 2) : ce ne serait pas seulement attribuer au pont une longueur démesurée, mais en outre charger Beethoven d'une lourde faute de construction dont sa maîtrise devait évidemment le préserver : on va voir bientôt pourquoi (ce qui serait en ce cas B 1 se trouverait un décalque rythmique de A 1).

B comporte un minimum de 4 thèmes (au minimum, car B 2, fort long, pourrait encore être subdivisé), tous présentés, on l'a dit, en sol majeur. B 1 comporte, sous un mouvement de croches caractéristiques à la main droite, un arpège ascendant à antécédent de dominante et conséquent de tonique. Son exposition binaire est suivie d'une répétition variée également binaire, où se laisse peut-être deviner l'attirance du rythme dactylique soigneusement évité dans la 1re présentation (différenciation nécessaire de A 1 et B 1). L'intérêt musical, avouons-le, est mince.

B 2 (mes. 64) est mieux caractérisé. Commençant avec les deux dernières croches de main gauche de la mes. 63, il présente l'exacte symétrie rythmique de A 2 (ce qui

constitue une esquisse des apparentements que nous trouverons chez Schubert et Liszt entre les groupes A et B, et qui suffirait à éliminer son explication comme premier thème B). Il est suivi d'un développement assez long : d'abord en marche harmonique descendante, à base de dactyle cyclique, puis (76) à partir d'une formule à apparence de coda qui, au lieu de conclure, repart sur elle-même, développant à la basse (mes. 80) un court motif (il devient lui aussi dactylique : mes. 87 et suiv.) que Beethoven retrouvera pour la fugue de l'op. 110. Développé en marche harmonique ascendante, il semble pour peu de temps, lorsqu'il touche en passant au ton de *do* (mes. 92) amorcer un nouveau développement du dactyle cyclique, qui peut être aussi bien A 1 que B 2, mais ce n'est là qu'une feinte, et B 2 termine normalement au ton (sol majeur) sur une formule de gammes quelque peu apparentée à B 1.

B 3 (mes. 101) est binaire, mais contrairement à B 2, loin de s'étirer, il s'écourte en achevant à peine sa seconde présentation symétrique (sur pédale intérieure trillée). Un détail harmonique à relever : le fa dièse du 2^e^ temps mes. 101 n'est pas note réelle (il eût fallu *fa bécarre* pour le passage vers le *mi bémol*), mais broderie inférieure du *sol* qui n'apparaît que deux notes plus loin, le *si* de main gauche étant gardé en pédale depuis le triolet précédent. Autre détail, d'orthographe cette fois : mes. 105, Beethoven écrit *si bémol* alors que la signification est *la dièse :* le but évident est d'éviter la complication inutile, qu'eût aggravée l'arpège de main gauche.

Après ce court B 3, qui contraste agréablement, on peut voir un B 4 de coda dans la conclusion mes. 113 (apparentée à A 3, qui concluait A). Formule de transition tonale pour la reprise éventuelle, terminaison dans le ton B (sol majeur) pour la continuation.

## 2. Développement (131-234).

Il s'agit d'aller du ton B *sol majeur* au ton A *si bémol majeur,* nécessaire à la réexposition. Pour ce faire, Beethoven empruntera des itinéraires imprévus, mais toujours dictés par la logique qu'impose son postulat, les tons abordés se situant alternativement tantôt dans l'entourage du ton A (tons bémolisés), tantôt dans celui du ton B (tons diésés).

Le développement classique serait parti du ton de la dominante, point d'arrivée de B. Il part ici du ton qui en tient lieu dans le plan choisi, soit sol majeur, et s'appuie au départ sur le dernier thème entendu, B 4. Puis, pour faire équilibre à ce ton B, il module rapidement selon l'usage de tout départ de développement, et gagne un ton apparenté à A : mi bémol majeur, SD du ton TP. C'est là qu'il présente sur le thème A 1 et après une transition où apparaît comme une ébauche du thème de la Grande Fugue pour quatuor (mes. 141-143), un assez long développement contrapunctique qui commence comme un canon à la quinte inférieure et continue comme une fugue à 4 voix à entrées irrégulières (degrés I-IV-V-I) agrémentées de strettes. Le style contrapunctique ne tient du reste guère au-delà de la 4^e^ entrée (en canon basse-soprano mes. 163) et redevient peu à peu style clavier, avec forte mise en valeur du dactyle de base.

Le ton de *mi bémol* appartenait à l'entourage du ton A (*si bémol*). Après l'avoir mis en valeur, Beethoven estime nécessaire de rétablir l'équilibre par un ton pris dans l'entourage du ton B (*sol majeur*). Une brutale glissade au demi-ton voisin (mes. 197) nous projette de *mi bémol* à *ré,* dominante du ton B. On soulignera ce procédé hardi de modulation, que les Romantiques (notamment Schumann et Berlioz) ont souvent utilisé par la suite, dont on ne sait s'il faut attribuer l'invention à Beethoven ou à Schubert (probablement au premier).

Après cette rude transplantation, nous attendons une rentrée au ton B de *sol :* c'était une feinte, et Beethoven prend un malin plaisir à esquiver ce qu'il semblait préparer. Au lieu d'une rentrée en *sol majeur,* basé sur la pédale de *ré* si volontairement imposée, nous avons la surprise de voir cette pédale remonter à son point de départ (ré dièse = mi bémol), comme si tout allait être annulé. Mais ce point de départ, jadis *mi bémol,* est traité en *ré dièse,* et grâce à lui, c'est en un ton qui hésite entre *si majeur* et *mi mineur,* relatif du ton B, et non dans un ton voisin de A, que nous retrouverons B 3, mes. 208. Cette fois, B 3 n'est plus abrégé : son épanouissement normal se retrouve sous les ornementations de croches de la m.d. Puis, *si majeur* mène à un pont modulant sur A 1, et la modulation au demi-ton que ci-dessus, mais cette fois par jeu progressif de chromatismes, transforme ce *si majeur* en *si bémol majeur,* ton attendu pour la réexposition.

On notera ici une divergence entre les éditions. A la fin de cette séquence, les unes indiquent *la bécarre* (progression harmonique normale), les autres *la dièse* (progression plus « travaillée » par enharmonie avec *si bémol*). Il est difficile de savoir qui a raison, chaque éditeur assurant respecter l'original et accusant les autres de vandalisme. Seul le manuscrit pourrait trancher le débat.

## 3. Réexposition.

Celle de A 1 est normale, mais un contre-chant ajouté à la main gauche en renforce le rythme dactylique de base. De même pour A 2, dont la marche harmonique de développement subit quelques légères modifications. La surprise ne vient qu'avec A 3 que nous voyons surgir non pas dans le *si bémol majeur prévu,* mais en *sol bémol,* ton éloigné vraiment inattendu. Pourquoi cette fantaisie ? Beethoven est trop maître de son art pour se permettre sans raison des incongruités gratuites. Il y a donc une raison. Elle est sans doute que les trois A et les quatre B se trouvant chacun dans le même ton, et ce ton devant devenir le même pour A et B à la réexposition, nous aurions sans cela 7 thèmes de suite dans le même ton. Il fallait absolument une diversion tonale sous peine de monotonie (dans tous les sens du terme). En l'opérant sur A 3, Beethoven choisissait la meilleure solution, puisque le retour au ton après cette diversion deviendra ainsi un élément de mise en valeur de B 1 (qui en manquait quelque peu, on l'a vu, dans l'exposition).

Reste à expliquer le choix de *sol bémol;* tierce majeure inférieure du TP, il joue le rôle d'une « *sous-dominante de tierce* », par suite d'un phénomène de remplacement partiel de la quinte par la tierce majeure (harmonique suivant), que nous avons expliqué ailleurs et sur lequel nous reviendrons à propos de la tonalité de l'Adagio.

Tous les éléments de B seront ainsi réexposés normalement, au TP *si bémol* (le passage en *ut majeur* passe normalement en *mi bémol,* le rapport de tons restant le même), après quoi le mouvement s'achève par un développement de coda évoquant successivement B 4 (360), B 3 (369), B 1 (380), et enfin A 1 (384) sur lequel il termine comme cela est normal par l'une de ces « dissolutions de thème » diminuendo que Beethoven affectionne (marche funèbre de l'Héroïque, allegretto de la VII^e^, ouverture de Coriolan, etc.), et auxquels les deux accords terminaux fortissimo donnent une rapide conclusion formelle.

(*A suivre.*)

## ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

### FEVRIER

MERCREDI 1er :
*Initiation à la musique :* Concerto pour flûte et harpe (Mozart).
*Chant :* Jeux d'enfants (Mozart) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 3 :
*Solfège* 1re *année* (7e leçon) : exercices d'application.

MARDI 7 :
*Chant :* Au bord de la fontaine (chant populaire d'Ile-de-France) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 8 :
*Initiation à la musique :* Joyeuse marche (Charbier).
*Chant* Jeux d'enfants (Mozart) : suite de l'étude.

MARDI 14 :
*Chant :* Au bord de la fontaine (suite de l'étude).

MERCREDI 15 :
*Initiation à la musique :* Concerto pour flûte et harpe (Mozart) - Joyeuse marche (Chabrier).
*Chant :* Jeux d'enfants (Mozart) : suite de l'étude.

VENDREDI 17 :
*Solfège* 2e *année* (8e leçon) : la pause et la demi-pause.

MARDI 21 :
*Chant :* Au bord de la fontaine (fin de l'étude).

MERCREDI 22 :
*Initiation à la musique :* Révision des œuvres de Smétana, Delibes, Charpentier, Beethoven et Chopin présentées au 1er trimestre.
*Chant :* Jeux d'enfants (Mozart) : fin de l'étude.

VENDREDI 24 :
*Solfège* 1re *année* (8e leçon) : étude du *ré.*

LUNDI 27 :
*Radiovision :* Les instruments de musique : Les Bois (2e émission).

MARDI 28 :
*Chant :* Quand vient le gai printemps (air populaire suédois) : présentation et début de l'étude.

# EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1966

## C.A.E.M. — 1er Degré

### Dictée

en Sol

### Harmonie

Très calme

## CENTRE NATIONAL DE PRÉPARATION AU C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)

### Harmonie

### Solfège

Modéré (♩=60)

Cédez

## VILLE DE PARIS — 2e Partie 1965

### Dictée

## *Pour les Jeunes...*

## *Musique du Monde !*



Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

**Jeudi 16 février** (de 10 h 15 à 10 h 45) :

— Mascarade, de Katchaturian.
— Carnaval Romain, de Berlioz.

**Jeudi 2 mars :**

— Circus-Polka, de Stravinsky.
— Concerto pour trompette, Léopold Mozart.

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), édités par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges, STRASBOURG.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section Pédagogie.)

# *FRANCIS POULENC : LE CONCERT CHAMPÊTRE* (1)

par O. CORBIOT

**Partition :** Concert Champêtre pour clavecin,
Ed. Rouart Lerolle.

**Enregistrements :** voir disquaires.

**Bibliographie**

— Roy (Jean) - Présences contemporaines (N.E.D. - 1962).

— Poulenc (Francis) - Journal de mes mélodies (Grasset - 1964).

— Poulenc (Francis) - Moi et mes amis (La Palatine - 1963).

— Poulenc (Francis) - Entretiens avec Cl. Rostand (Ed. Juilliard - 1952).

**L'œuvre étudiée.**

Le « Concert Champêtre » est un ouvrage composé de trois mouvements : Allegro molto - Andante (Sicilienne), Finale (Presto).

Ce concert a suscité, comme d'autres œuvres, la renaissance d'un instrument auquel Debussy avait songé et dont E. Borel nous dit qu'il est très estimé pour sa précision, sa netteté, son brillant et son étendue. La version du piano est un pis aller « Toute œuvre de clavecin jouée au piano est une trahison, mais la trahison est tolérée par l'auteur ». Les agréments et les ornements sont nombreux, ce qui confère à l'écriture un esprit de recherche constante. Si la polytonalité est pratiquement absente, c'est que le « groupe des Six » en a fini à cette époque avec le culte de la fausse note. Gounod et Mendelssohn deviennent « les modèles ».

C'est quatre années plus tard qu'« Intermezzo » de Giraudoux, « deux actes champêtres et un acte de flonflons provinciaux » fournissent à Poulenc l'occasion de songer à nouveau à l'utilisation du clavecin. Les deux premiers actes seraient improvisés sur cet instrument de musique. Pour le dernier acte, un hautbois, une clarinette, un piston et un trombone évoqueraient la clique limousine.

Louis Jouvet disait, à propos du clavecin :

« Allons, fais nous trois minutes d'insectes ».

« Maintenant, il nous faut des clairons (des clairons au clavecin !), s'écriait Giraudoux.

Il convient d'ajouter qu'avant que ce dialogue ait lieu, l'auteur, qui le rapporte, avait écrit deux actes champêtres conçus pour orchestre de chambre, ce qui fit dire à Jouvet :

« Alors, mon petit père (pour Jouvet, on était sans transition petit bonhomme ou petit père), alors quoi, tu te crois à l'Opéra » (d'après « Souvenirs » de Poulenc).

**Le Premier mouvement**

s'ouvre sur un lent cortège (1) et l'armure des deux dièses est contredite par le mode mineur qui introduit et conclut le concert. Cet adagio qui prélude l'allegro molto, s'achève sur de larges tenues sur une pédale de dominante (ton de la) (2).

L'Allegro molto (3) débute sur un solo de clavecin en Ré majeur. Le rythme est enjoué et la carrure de la phrase lui donne un air populaire, blanche = 120. On trouve ici des harpégements avec acciacatura (arpège figuré) peu après l'exposition du thème. Ce terme est utilisé par les Italiens pour un accord arpégé et aussi pour la petite note brève.

(3) reviendra appogiaturé avec les 2 hautbois, les violoncelles et le clavecin. Les hautbois tranchent sur l'ensemble. Après une transition (animez un peu) (3) est réexposé avec le tutti d'orchestre en La majeur. Les 4 cors ponctuent la fin de cette exposition qui se termine sur la dominante de La. En Fa majeur, un motif amène le « tragique » où 3 cors en chamade sonnent un appel (4). Une succession d'entrées au clavecin, à la clarinette forme un canon qui débouche sur un épisode « Féroce », légèrement plus rapide que le précédent où se combinent les ornements tels que tremblé, mordant ou pincé selon la terminologie des clavecinistes. Les articulations du rythme ne sont pas sans analogie avec celles qu'utilise Stravinsky.

En si mineur, un clavecin introduit un rappel de (4) exposé à nouveau au premier cor, après celui en sol mineur aux cuivres. La tarolle avec la baguette de cuir et le tambour sans timbre, interviennent avec les timbales dans cet épisode.

En mi mineur, un troisième élément, très chanté, intervient, bientôt suivi dans le ton de si de (4).

Une progression s'accomplit dans ce développement, notamment avec une sonnerie de trompettes, développement qui aboutit sur un sforzando forte, sorte d'accent brutal.

Puis une rupture s'établit après une cadence de clavecin, faite d'accords lentement arpégés (noire = 52). Ces enchaînements (7e diminuée, 7e mineure, accord parfait mineur, 7e sensible) s'immobilisent sur si mineur et en s'élargissant, le tempo ménage un nouveau solo de clavecin.

Une chanson (mode de la) mélancolique et très douce (5) se résolvant sur un enchaînement 7e mineure, triton, 7e mi-

1) Voir "L'E. M." n° 133, contenant le 1er article.

neure. Cet épisode est relayé par un subito « Allegro molto » en Ré majeur, très gai qui prépare la réexposition.

D'abord (2) dans la tonalité initiale et (4) en si b. majeur. Toute cette dernière section est concertante. Le premier mouvement se conclut sur une dernière intervention du soliste et un accord sforzando du tutti en ré mineur.

## Deuxième mouvement.

La sicilienne qui suit sera le mouvement d'une des danses utilisées dans la Suite Française pour piano, d'après Claude Gervaise (N° VI) en Do majeur, écrite en octobre 1935 à Noizay, près de Tours.

Si la première partie d'allure baroque, pèche peut-être par manque d'unité (ce qui pourrait l'apparenter à la Fantaisie comme le Concerto pour orgue du même auteur), le deuxième mouvement Andante, de forme lied, est bâti d'une manière plus solide, A B A.

Le dessin initial (6) dans un mouvement de sicilienne (croche = 116) très chanté en sol mineur 6/8 évolue vers la dominante. Les violons sont alors relayés par les hautbois et les bassons, puis les cors. Ici la simplicité harmonique la plus grande règne. Après 5 mesures confiées au clavecin, l'orchestre frappe sec quatre accords dans le ton de Si b. m. L'épisode modulant (7) est en La b. majeur (très doux). Le thème est confié au cor anglais et au premier basson. C'est peut-être là que se retrouve de la façon la plus nette, la grâce des premiers écrits du Maître de Noizay. Le clavecin accompagne en arpèges brisés avec une brusque modulation en Mi majeur sur des trilles de violons (8). Dans le grave du clavecin, des trilles où la terminaison se fait en « nachschlag » sont joués à l'octave aux deux mains. Après un appel très doux et mélancolique des cors, la réexposition se fait en Sol majeur sur des batteries de clarinettes, où le thème (6) a perdu le caractère de sicilienne qu'il avait primitivement (Sol maj.). Après diverses modulations en Ré majeur, sol mineur, cet Andante se conclut fff sur des « pincés » à trois parties au clavecin.

## Le Finale.

Le Finale en Ré majeur est introduit par un prélude très gai qui aurait pu être signé par un musicien du XVIIIe siècle (9). Seul, l'accelerando de la 13e mesure annonce la métamorphose avec retour en ré mineur. (Presto noire = 108/132). Un motif léger s'enchaîne au violon solo. Deux mesures font intervenir le hautbois et le basson et d'une manière assez désinvolte le premier violon poursuit staccato l'énoncé du dessin.

(9) est repris dans un rythme binaire en Ré majeur, mais la réexposition se fait à l'aide de tonalités différentes

si b. mineur au lieu de ré mineur
Sol majeur au lieu de ré mineur.

Cette première partie aboutit sur un appel de deux trompettes.

— La deuxième section en si mineur, en ré mineur, en fa mineur, contient des éléments très gais tel (10). C'est une marche dans tous les sens du terme puisqu'elle concerne aussi bien l'harmonie que le rythme.

— La troisième section en Mi b. majeur est marqué éclatant (14) et le clavecin est presque traité en piano de concert sur trois portées - fortissimo. Les accords seront entrecoupés par des sonneries confiées cette fois aux cordes qui amènent (11) en Si b. majeur accompagné par le tambour et les timbales.

Avant, à (12) l'orchestre presque complet fait intervenir les 2 grandes flûtes, 2 hautbois, les 2 clarinettes, les 2 bassons, les 4 cors, 1 trompette sur 2, 1 trombone, 1 tuba, les timbales, les 16 violons, les 4 altos, les 4 violoncelles et les 4 contrebasses. Une chanson est (12) ensuite exposée aux cordes.

— Réexposition de (14) sur un accord de 7e de dominante, sforzando sec, en Si majeur avec allusion à (4) en valeur brève.

— Allargando subito — Nouvel appel de cors et de trompettes sur un fond de cordes (noire = 54) dans une atmosphère douce et mélancolique. En Ré majeur, retour au clavecin de (14) que l'orchestre développe dans la même tonalité — puis en Mi b. en sol.

Ce finale s'achève dans le tempo du premier mouvement en majeur et mineur, tonalité de ré, tandis que le piccolo et le hautbois sonnent tristement dans l'aigu sur des harmoniques d'altos.

Tel est ce concert. Ici un clavecin, là un orgue qui désigne l'église. Les cors font allusion à une chasse.

Cette œuvre est un paysage et c'est aussi un état d'âme. Plus temporel que le concerto d'orgue, ce concert qui a « quelque chose de très simplement humain et de très secrètement angoissé » (A. Goléa) est un hommage aux peintres et aux musiciens qui se rejoignent dans les tableaux tels que le « Concert du Bel âge », de Watteau, la « Danse à la Campagne », de Lancret ou le « Concert dans un parc », de Pater (J.B.).

C'est la peinture musicale qui fait son apparition au moment où l'art de la fresque disparaît, au moment où le plus jeune des arts s'essaye aux portraits, aux paysages et aux Pastorales, fouillis d'éléments disparates empruntés aux parcs et à la campagne.

# L'ÉDUCATION MUSICALE EN CLASSE DE 4e

par Mme PRABONNEAU

*Professeur d'Education Musicale*

Dans notre précédent article, nous avons parlé de notre enseignement en classe de 4e, de façon très générale.

Nous nous proposons ce jour, de traiter une question bien précise. Nous avons choisi la mesure à 9/8.

L'étude de ce rythme ternaire sera basée sur l'audition partielle du 2e mouvement du quatuor en Fa n° 1 de Beethoven, et sur celle, en fin de cours, du Prélude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy. En effet, ces deux œuvres ont l'avantage de présenter un 9/8 assez lent, ce qui nous permettra d'en dégager aisément les principaux rythmes.

### Culture vocale.

Nous débuterons notre leçon par une culture vocale dont le double but sera d'installer nos élèves dans le rythme ternaire à 3 temps, dans une tonalité mineure, sans oublier pour cela, la raison d'être de cette partie de notre cours : assouplir et étendre les voix de nos élèves.

Nous vocalisons souvent en mineur, car nous avons maintes fois remarqué combien nos élèves étaient sensibles à la couleur particulière de ce mode.

C'est du quatuor choisi que nous tirerons ce jour, certains éléments mélodiques présentant quelque intérêt vocal.

Par exemple : **vocalise 1,** suivie de la **vocalise 2**; ces deux vocalises pouvant être aisément chantées ensemble.

Nous passerons ensuite à la **vocalise 3** (mesure 75).

Enfin, à la **vocalise 4**.

Vocalise 1 (mesure 1)

Vocalise 2

Vocalise 3 (mesure 75)

Vocalise 4 (mes. 106)

Ces quelques vocalises seront exécutées d'abord sur la voyelle « o », puis en allant vers l'aigu sur « a ».

Nous veillerons à la tenue de la noire pointée liée à une croche qui risque fort d'être écourtée, ainsi qu'à l'articulation des doubles croches nécessitant une certaine précision.

Tous ces exercices seront vocalisés dans le tempo adagio du second mouvement du quatuor.

### Culture auditive.

Tout d'abord nous écouterons un court passage de l'adagio. 17 mesures. Deux ou trois courtes auditions valent tellement mieux qu'une seule trop longue ! Les enfants eux-mêmes reconnaissent avoir toujours mieux suivi le discours musical lors d'une seconde, voire même d'une troisième audition. Or, nous savons comme il faut être prudent avec la musique de chambre, dont le langage dépourvu d'artifices orchestraux peut sembler monotone à des oreilles peu entraînées.

Après auditions de cette page (d'ailleurs préparée par la culture vocale), la leçon se déroulera ainsi :

1° dégager le tempo des croches (battements légers);

2° écrire sur portée au tableau noir (A);

3° faire trouver l'appui des 1re, 4e, 7e et 10e croches;

4° rechercher la barre de mesure (appui sur la tonique);

5° il s'agit donc d'un 3 temps;

6° étant donnée la pérennité des 3 croches par temps tout au long de l'extrait entendu, il ne peut être question de triolets, exception du binaire (le 6/8 est déjà connu);

7° chiffrons cette mesure à 3 temps ternaires, selon la convention déjà utilisée dans le 2 temps ternaire, 9 croches = 9/8;

8° chantons le fragment inscrit en battant la mesure;

9° remarquons la souplesse, la douceur de ce rythme ternaire lent;

10° au passage, cherchons la tonique : Ré<br>la tierce : Fa<br>donc ré mineur, que mettre à l'armure ?

11° procédons de même, par découverte, pour les mesures 2, 3 de la partie du 1er violon que nous chanterons à l'octave inférieure (B), de même pour la mesure 82 soulignant l'existence du do dièse, note sensible (C);

12° et si le déroulement de cette culture auditive s'effectue normalement (car s'il semble fastidieux à écrire il est assez rapide à exécuter), il est encore possible de placer cet extrait de la mesure 42 (D), qui permet la découverte de rythmes plus complexes et aussi, en recherchant l'appui de la tonique, de rappeler ici un exemple de modulation au ton relatif, si celle-ci a déjà fait l'objet d'une leçon.

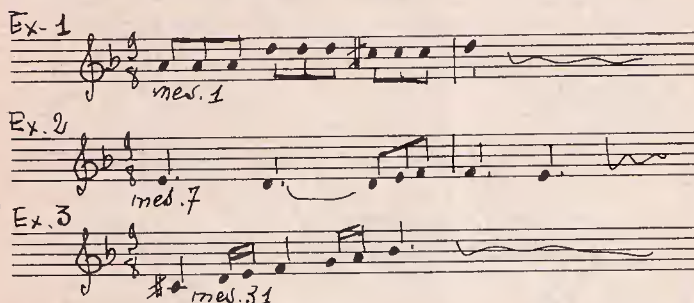
A

B

C

D

En reconnaissance de ces rythmes, nous en ferons écrire quelques-uns sur cahier (Ex. 1, 2 et 3).




Au besoin, dans cette reconnaissance purement rythmique nous aiderons quelque peu nos élèves, en chantant le nom des notes, et nous les inciterons à placer des repères au-dessus de celles débutant les temps.

Pendant tout ce travail, les 9 croches doivent être sans cesse présentes, battues très légèrement sur la table.

Pour terminer cette culture auditive, nous reviendrons à la page du quatuor. Sans aucun doute, la connaissance de son 9/8 permettra à notre jeune auditoire de mieux suivre la pensée de Beethoven.

Dans cette leçon, il n'est nullement question des silences du 9/8. Ceux-ci feront l'objet d'un autre cours où l'étude de cet adagio pourra être reprise et poursuivie.

## Solfège.

Dans notre manuel, nous choisirons un exercice à 9/8 ne contenant pas, pour un premier contact avec ce rythme, de grandes difficultés.

Mais nous y consacrerons le temps nécessaire pour que nos élèves puissent le solfier aisément.

En effet, il ne faut pas délaisser cette lecture, qui est une des raisons d'être de notre cours.

Autant il est mauvais de concevoir l'étude du solfège sous son seul aspect théorique, « grammatical » faisant appel à la mémoire seule, autant il est déconseillé de négliger la lecture de la musique qui n'est possible qu'avec un entraînement très régulier et très soigné.

Le solfège est certainement la partie de notre cours qui souffre le plus des interruptions forcées ou non, survenant durant l'année scolaire.

Quel mal nous avons à nous y remettre après le congé de Noël ou de Pâques, et pourtant, soit à 1, soit à 2 voix, dès que cela est possible, l'exercice de solfège doit être exécuté aussi joliment que possible, de façon très nuancée, et représenter auprès de nos élèves un élément musical au même titre que le disque ou la mélodie.

Partis de la Musique, à travers le Chef-d'œuvre, les élèves ont découvert l'élément théorique, l'ont reconnu et exécuté. Ils doivent à la fin de cette étude, à travers le numéro de solfège revenir à elle.

Nous déplorons ici le fait que nos élèves ne soient pas toujours au même niveau, surtout en début d'année. Travail collectif, le solfège est souvent celui d'une poignée d'élèves qui entraînent les autres. C'est pourquoi, fréquemment, nous faisons taire ceux-ci et découvrons la faiblesse extrême de certains, qui avouent comprendre fort bien le solfège mais être incapables de l'exécuter.

Nous reprenons alors lentement notre étude, et avec patience, parfois mesure par mesure, nous parvenons à une exécution correcte de la part de tous nos élèves.

## Les Chants.

Nous n'établirons pas ici, une liste de chants à 9/8. Ils ne manquent pas. Nous nous bornerons à dire que l'exécution d'un chant à 3/4, peut faire l'objet de courtes remarques intéressantes, quant aux différences entre binaire et ternaire.

## Histoire de la Musique.

Il n'est pas interdit de sortir parfois du programme officiel et plutôt que de revenir à l'adagio de Beethoven, nous avons choisi de faire écouter le Prélude à l'après-midi d'un faune en raison de son début, dont le 9/8 parfois si discrètement marqué, souligne de façon si belle, « l'horizon pas remué d'une ride », lorsque « inerte tout brûle dans l'heure fauve ».

Ayant lu les vers de Mallarmé, les plus proches du prélude ayant présenté le compositeur, nous ferons entendre l'œuvre, en nous contentant de battre très doucement les 9 croches nonchalantes, lorsque celles-ci apparaissent. Nos élèves, une fois de plus, remarquerons la flexibilité émanant de ce ternaire lent.

Nous avons tenté de montrer comment il était possible de découvrir, d'exécuter et d'apprécier un certain rythme à 9/8.

A l'heure où de hautes personnalités jugent indispensable de réformer l'enseignement de la musique pour la sauver, faisons le point de notre situation en matière de pédagogie.

Certes, nous manquons de temps pour exercer pleinement notre métier, mais nous le disons hautement, c'est à l'Ecole, au Lycée que l'enseignement de la Musique la sert le plus fidèlement, parce qu'il est entièrement basé sur la sensation auditive. Le plus souvent ailleurs, et parce qu'il s'adresse à des soi-disant spécialistes, il tend à devenir une pratique irraisonnée, ne faisant même pas appel à la sensibilité que tout être possède plus ou moins.

La voix des enfants est le plus merveilleux des instruments car sans grande technique, elle permet d'accéder à n'importe quel langage musical. Le disque maintenant, réalise un contact étonnamment direct avec les grands maîtres. La salle de musique n'est plus comme elle le fut souvent l'objet de la risée des lycéens. Notre pédagogie actuelle peut en faire un lieu respectable. C'est ce à quoi nous nous employons.










# SCHOLA CANTORUM

## ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

*Cours de mise en ondes :*
*radio, télévision, disque, cinéma.*





**INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA**

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la 6e aux classes terminales.

- **Enseignement Secondaire et Artistique jumelés :**

  (Baccalauréat artistique) dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

# MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

par René KOPFF

**Retour du premier tableau; scène 7; n° 5 : Quintette. Allegro 2/2 en si bémol maj.**

Lorsque Tamino, encore tout étonné de ce qu'il vient de voir, veut s'en aller, il rencontre Papageno geignant comiquement avec son cadenas devant la bouche.

Ce n° 5, intitulé *quintette,* est un des ensembles les plus riches et les plus pétillants de la partition. Il est tissé des inventions les plus variées, mais qui forment, grâce à la périodique réunion des 5 voix dans ce que nous appellerons les « moralités », un bel ensemble d'une unité indéniable. Les possibilités des 5 voix sont utilisées des manières les plus diverses. Le personnage de Papageno est particulièrement bien caractérisé dans ces pages.

La première partie (en si bémol majeur) est un amusant duo entre Tamino et Papageno. Ce dernier montre tristement son cadenas en geignant sur la syllabe répétée : hm, hm, hm (A).

Mozart dépeint son triste sort d'une manière aimablement comique. Courte introduction des bois et des cordes en notes piquées. Le hm hm hm déjà comique en soi est encore drôlement souligné par le basson qui le double avec les staccati de son timbre goguenard (mes. 3 à 7). Tamino ne peut pas lui aider; il ne peut que le plaindre, et le fait dans une imitation ironique mais sans méchanceté de son rythme aux notes répétées (mes. 7 à 11). Cette première phrase musicale est reprise ensuite. Dans un petit divertissement central (à partir de mes. 19) les voix alternent plus rapidement. Les gestes compatissants mais impuissants de Tamino sont accompagnés par la douceur des tierces parallèles aux violons. Et le duo se termine à deux sur les tristes hm hm hm du début. En somme une simple forme lied dont la dernière phrase rappelle (non textuellement) la première.

**Scène 8.**

Dans la deuxième partie du quintette, les trois dames rejoignent les deux hommes et délivrent d'abord Papageno de son cadenas. L'orchestre module au ton de la dominante fa majeur (mes. 34). Les cordes chantent avec la première dame sa belle ligne vocale (mes. 34 à 38) (B).

On ne saurait assez souligner tout au long de l'œuvre le charme de la cantabilité mozartienne, autant dans l'orchestre que dans les voix chantées. Hautbois et cors font joyeusement écho à la bonne nouvelle annoncée (mes. 38-40). Papageno s'apprête aussitôt à profiter de cette liberté en jacassant sur les notes piquées et les trilles des cordes. Puis il promet de ne plus mentir en reprenant la belle phrase mélodique de la première dame, accompagné par les bois. Les dames terminent la phrase, accompagnées, elles, par les cordes. Enfin les voix de Papageno et des 3 dames s'unissent en une petite phrase conclusive s'arrêtant sur la dominante do. Remarquons le naturel et la bonhomie de ces alternances aussi bien vocales qu'instrumentales.

Ce quatuor sert d'introduction à la « moralité » que tirent de l'épisode les 5 voix réunies. Mozart traite cette banale moralité avec une charmante bonne humeur, mais aussi avec la même pureté sonore qui caractérise toujours l'apparition de ces envoyées d'un royaume extra-terrestre. Le début est malicieusement fragmenté et entrecoupé d'une petite approbation du hautbois. Une deuxième phrase, reprise deux fois, s'assombrit d'abord passagèrement vers ré mineur (mes. 62, etc.) opposant dans un unisson forcé à deux syllabes tenues (mes. 62) les croches volubiles (mes. 63) qui traduisent bien la médisance et la calomnie dont il est question dans le texte (C).

Chaque fois la conclusion plus aimable, parlant d'amour et de fraternité, est introduite par une descente sautillante du hautbois qui dissipe l'obscurité de la phrase précédente en ramenant le ton principal fa.

L'unisson des cordes rétablit le ton de si bémol confirmé par un accord de dominante des bois. La première dame s'adresse au prince avec plus de dignité, sur un ton plus noble (mes. 80) pour lui donner une flûte en or qui lui permettra de transformer à son gré l'humeur des gens. Les premiers violons complètent alternativement la phrase chantante de la dame. Modulant passagèrement vers la dominante fa, les trois voix des dames se réunissent pour lui expliquer la force magique de la flûte. Remarquer certains détails intéressants : La tristesse « der Traurige » est soulignée (mes. 102) par une longue note et le retour aux bois de l'accord de septième de dominante du ton de si bémol; la joie de la mes. 104 est annoncée déjà par le groupe en doubles croches des premiers violons, et se répercute encore dans les gammes descendantes des cordes à partir de la mes. 109.

Et sur une pédale de tonique nous entendons une nouvelle fois les 5 voix réunies en une nouvelle moralité : Une pareille flûte vaut plus que l'or et l'argent. Pensée bien naïve que Mozart transpose en un charmant quintette vocal, véritable joyau musical. Remarquer sur la pédale de tonique le départ exclamatif sur un long accord de septième de dominante, puis la joie exprimée dans les continuels traits descendants des violons. La structure de cette moralité est identique à celle de la première : après un début fragmenté, une phrase finale plus chantante, le milieu étant ici constitué par un court fragment en imitation passagèrement modulant (mes. 118).

Amorçant une nouvelle modulation, au ton relatif de sol mineur, l'orchestre prépare (mes. 132) le dialogue sui-

vant, en dépeignant par ses croches staccato des cordes la vivacité de Papageno et son empressement de déguerpir. Nous retrouverons ce mouvement encore sous la réponse des trois dames. Papageno, prêt à partir, apprend que la Reine de la Nuit a décidé qu'il accompagnerait Tamino au château de Sarastro. La situation devient dramatique pour lui. Cela se voit à des multiples détails orchestraux. D'abord assombrissement de l'atmosphère par modulation vers ré mineur (mes. 142, etc.). A la mes. 143 apparaît un petit *motif pantomimique,* un rien de quelques doubles croches aux premiers violons, mais qui souligne admirablement un geste scénique. Plutôt que de frisson ou de tremblement de Papageno, il s'agit ici d'un vif geste de négation, de désapprobation de la main ou de la tête de sa part. Sur un vif unisson de tout l'orchestre Papageno marque fermement son mécontentement (mes. 147). La peur et l'aversion qu'éprouve Papageno en entendant parler de Sarastro se traduisent toujours encore dans l'orchestre par le retour fréquent du petit motif de négation, mais aussi par ce mouvement de croches (mes. 150) qui associe si heureusement le timbre des altos à celui des bassons, et par la double tension vers l'accord de la majeur de cet accord de sixte augmentée (mes. 150-152-154). Une montée chromatique (mes. 157-158) ramène le ton de ré mineur. Papageno n'a pas confiance; il maudit le prince dont la présence l'a mis dans cette fâcheuse situation. Le mouvement rampant en croches des bassons et des altos ainsi que le fréquent retour du petit motif de négation en témoignent assez. Et cela dure jusqu'au moment où Papageno sera enfin rassuré à son tour par un talisman protecteur. La première dame lui fait don en effet d'un carillon dont les qualités magiques lui permettront, comme la flûte de Tamino, de braver tous les périls.

Retour à si bémol majeur. Et pour la troisième fois les 5 voix du quintette se réunissent en un passage sentencieux (mes. 184) vantant le pouvoir bienfaisant de la flûte et du carillon. Le nom de chacun de ces instruments est suivi (mes. 185 et 187) par un trait descendant évocateur des bois et des cordes.

Puis ce sont les adieux (mes. 192) toujours en quintette. La joie de Papageno rassuré apparaît dans ce sautillement des premiers violons (mes. 193-195-199). Mais un petit contretemps retarde leur départ. Papageno et Tamino s'inquiètent : Comment vont-ils trouver le chemin ?

**Andante 4/4 en si b.** (mes. 214).

La réponse leur est donnée dans une nouvelle section où l'allegro 2/2 devient un andante 4/4. Ce changement d'atmosphère par un tempo plus lent et plus aimable est encore accentué par l'emploi des clarinettes qui apparaissent pour la première fois dans ce quintette et qui donnent à l'orchestre une sonorité plus chaude et plus douce. L'orchestration contribue ici véritablement à peindre en fines touches, un tableau plein de lumière, de clarté et d'affection. Le pizzicato des violons s'associant au chant des bois produit une sonorité particulièrement romantique (D).

Dans un premier couplet, frais comme un chant populaire, les trois dames rassurent nos amis : trois jeunes génies, trois jeunes garçons vont les conduire. Dès la première mention de ces trois génies la musique présente déjà cette aimable clarté qu'elle aura dans tous leurs chants ultérieurs. Mozart éprouve pour eux une affection toute particulière. Tamino et Papageno reprennent ce couplet (mes. 225). Leurs voix plus graves expliquent que l'accompagnement orchestral lui aussi est transposé à l'octave inférieure où les altos remplacent les violons, et les bassons les clarinettes. Les dames terminent le couplet (mes. 229) comme précédemment avant que les voix d'hommes ne reprennent cette dernière phrase (mes. 233). Et le quintette complet se groupe pour une amplification conclusive (mes. 237). Enfin, comme les voix, les clarinettes et les bassons se disent alternativement adieu, laissant le mot de la fin aux violons. Le dernier motif des voix d'hommes et des bassons (mes. 242-243 puis 244-245) sonne comme le chant d'adieu de deux cors de chasse de lointains postillons (E).

Ainsi donc, malgré la variété des scènes et situations qu'il comporte, ce numéro réunit périodiquement, pour les sentences ou moralités et pour les adieux, les cinq voix du quintette complet.

**Troisième tableau.**

Pour une meilleure compréhension de la suite de l'action, il convient de rappeler qu'au moment où Schikaneder était arrivé en cet endroit de sa pièce, il apprit qu'un théâtre concurrent préparait un opéra sur le même sujet. Il a donné alors au sien une orientation nouvelle, sans toutefois reconsidérer le plan de son travail depuis le début, ce qui explique un certain nombre d'incohérences.

Le théâtre s'est transformé en un intérieur égyptien. Les scènes 9 et 10 sont dialoguées.

**Scène 11. N° 6 : Trio. Allegro molto 4/4** en sol maj.

Pamina s'est enfuie, mais a été rattrapée par le méchant maure Monostatos qui maltraite tout le monde. Ce rôle rappelle un peu celui d'Osmin qui, dans « l'Enlèvement » n'était pourtant ni aussi fourbe ni aussi cruel.

Monostatos est dépeint dans ce trio sous ses traits caractéristiques : une figure grimaçante, hargneuse et lubrique. Il poursuit Pamina de ses désirs outrageants. La brutalité du personnage apparaît déjà dans le martellement insistant de l'accompagnement orchestral sur cette basse obstinée de tonique, dans les syncopes (mes. 3), puis les trilles et les notes piquées (mes. 6-7-8) des violons, et dans la déclamation rapide aux rythmes souvent pointés (F).

Mais Pamina ne se laisse pas intimider par cette brusquerie, et sa déclamation est tout aussi énergique et résolue. L'orchestre évoque la rapidité du développement de la situation et reflète l'essoufflement de la poursuite. Une modulation vers ré majeur, plus clair accompagne l'évocation de sa mère (mes. 11). Puis, assombrissement par un brusque virement vers ré mineur sur l'exclamation « elle meurt » (mes. 14) formant avec l'accord arpégé précédent une véritable fausse relation (fa dièse, fa bécarre). Ce passage reçoit ainsi, par un procédé très en avance sur l'époque, une couleur bien lugubre. Mais aussitôt (mes. 17) retour à ré majeur; et l'agitation orchestrale souligne la méchanceté du maure : trémolos et trilles (mes. 17), montée menaçante à l'unisson (mes. 20). Le moment le plus dramatique est atteint avec la décision énergique de Pamina qui préfère la mort au déshonneur (retour au ton de sol). Son cri de désespoir sur le mot « barbare » est souligné par le tutti dans lequel les cordes sont vigoureusement secouées par les syncopes sur un accord de septième de dominante. Puis elle s'évanouit. Monostatos est aussitôt décidé à profiter de la situation. Sur un petit motif pantomimique en arpège ascendant il chasse les esclaves pour être seul (mes. 27).

**Scène 12** (qui s'enchaîne à la précédente).

Aux violons, seuls d'abord, ensuite renforcés par la flûte puis par le basson, on entend un motif très descriptif, un trait tranquillement ascendant en arpège staccato, qui évoque à merveille la curiosité de Papageno inspectant les lieux en regardant par la fenêtre (G) (mes. 31).

Thème très dansant d'ailleurs, vivement opposé aux sonorités dramatiques précédentes, et qui caractérise l'insouciance du personnage. Un soupçon d'inquiétude semble pourtant causer cette chute de septième (mes. 33 et 37). Papageno entre sans apercevoir le maure; c'est la jeune fille évanouie qu'il voit la première. Et le voilà aussitôt charmé, et sa bonne humeur se traduit par un petit refrain des violons et flûtes (mes. 44), qu'il reprend aussitôt en chantant (mes. 48) et qui n'est pas sans rappeler l'esprit même de son tout premier air (air de l'oiseleur). C'est comme un couplet populaire où la flûte glisse déjà un petit dessin de surprise devant la pâleur de la belle enfant (mes. 50). Ce refrain est brusquement interrompu par l'agitation des bois (mes. 52) et un cri d'effroi de Papageno et du maure qui se sont aperçus en même temps. Et c'est alors une scène qui donne à Mozart l'occasion de manier une fois de plus son humour musical (mes. 53). La diction est celle, hachée, essoufflée, de quelqu'un qui est paralysé par la peur. Piano, les cordes ponctuent les mouvements hésitants de recul, alternant avec les syllabes chantées. Puis les deux invoquent réciproquement l'indulgence de l'autre avec un petit dessin suppliant des bois et des cordes (mes. 61). Tous ces éléments morcelés se concentrent enfin (mes. 65) en une phrase orchestrale cohérente sur laquelle, élevant alternativement leur voix d'un degré, les deux adversaires essayent de s'effrayer mutuellement, avant de se fuir en sens opposé. Ainsi ce court trio renferme pourtant les éléments les plus divers, des plus dramatiques aux plus comiques.

**Scènes 13 et 14** (dialoguées).

Pamina reprend ses esprits et est complètement désolée lorsque Papageno, remis de son effroi, revient prudemment, raisonnant pourquoi il ne faut pas avoir peur. D'après le portrait que lui a confié Tamino, il reconnaît Pamina. S'ensuit un fade dialogue de comédie : Papageno est envoyé par Tamino. Profitant de l'absence de Sarastro, il décide de fuir avec Pamina. Mais auparavant ils chantent encore le duo qui va suivre. Il serait plus naturel que les deux profitent sans retard de la situation pour fuir. Mais le bavard invétéré qu'est l'oiseleur, et la femme bavarde par nature (d'après Sarastro) s'attardent et perdent un temps précieux.

**N° 7. Duo : Andantino 6/8,** en mi bémol majeur.

Ce duo est une des perles de l'œuvre et même de toute la littérature lyrique tout court. Chantavoine lui trouve une « ingénuité et une tendresse miraculeuse » (H).

Sur la demande de Schikaneder, Mozart aurait retouché trois fois — selon certaines versions même cinq fois — ce duo, parce que celui-là ne l'aurait toujours pas trouvé assez populaire. Le texte est comme toujours d'une gentille niaiserie, avec son caractère populairement moralisateur. C'est bien le cas de dire ici que l'admirable invention mélodique aide à faire oublier si souvent dans cette œuvre la bouleversante idiotie du texte. Mais Schikaneder, en tant qu'homme de théâtre, avait raison de vouloir pour ce texte une musique simple. La preuve en est l'immense popularité dont jouissait cette pièce dès le début. Au fond ce ton naturel va aussi bien à la simplicité naïve de Papageno qu'à l'innocente pureté d'âme de Pamina. Un signe de la popularité de ce duo : Beethoven a composé sur ce thème sept variations en mi bémol majeur pour piano et violon ou violoncelle, sans numéro d'opus.

Une courte cadence des cordes, puis des clarinettes et des cors en forme l'introduction. C'est un simple lied à deux couplets suivis d'une importante coda, chaque couplet comprenant lui-même deux phrases (a et b), le deuxième couplet étant coloré par rapport au premier de quelques vocalises. Le thème principal (phrase a) est énoncé par Pamina et repris ensuite par Papageno pour moduler vers la dominante. La tendresse féminine naturelle de l'une et

*(Suite page 34/210)*

# NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Pour les amateurs ou les spécialistes de la musique liturgique des différents rites, un disque bienvenu s'offre à eux chez le CHANT DU MONDE, illustration variée de la *Semaine Sainte en Grèce,* soit récits d'évangiles et hymnes selon le rituel de l'église orthodoxe, interprétés par les chœurs de la cathédrale de la Sainte-Trinité-du-Pirée (1).

D'Antonio LOTTI, dont la vie s'écoule de 1667 à 1740, compositeur fécond ayant brillé dans la musique vocale, tant religieuse que profane, CYCNUS a réalisé, comme toujours, un très beau disque reflétant, fort justement, cette activité vocale. Un *Laudate pueri* important (il occupe une face du disque) forme un très bel exemple de la musique d'église concertante, groupant ou opposant 3 voix de femmes et un ensemble de cordes, et se signalant par la richesse mélodique de l'auteur et son sens de l'équilibre. La seconde face contient un *Motet pour 3 voix* d'hommes, une *Cantate profane* et un *Madrigal* à 5 voix. L'ensemble, interprété par la Societa Cameristica di Lugano et Edwin Loehrer, ne peut que tenter les fervents de l'époque et satisfaire tout mélomane averti et curieux (2).

Persévérant, ERATO poursuit la réalisation des *Cantates* de J.-S. BACH. Un très beau disque donne, interprétées à la perfection par la Chorale H. Schutz, l'orchestre de chambre de Pforzheim et 4 solistes finement musiciens, dirigés par F. Werner, deux *Cantates* appartenant au culte de la Vierge. La première, pour la fête de l'Annonciation prend son inspiration sur un célèbre cantique de Ph. Nicolaï. Toutes deux présentées avec soin, sérieux et éloquente documentation, ainsi qu'il est de règle lorsqu'une pochette est signée Carl de Nys (3).

Une œuvre fort peu connue, pour laquelle il faut féliciter LE CHANT DU MONDE, illustre un LISZT vieillissant pénétré d'une foi profonde : un Chemin de la Croix : *Via Crucis;* 15 morceaux, dont certains splendides, composent l'œuvre. Des emprunts au grégorien avec le Vexilla Regis, le Stabat Mater se glissent dans un tout confondant, ou opposant, orgue, solistes, chœurs. Le texte de Parsifal impressionna fortement Liszt, on s'aperçoit ici avec un emprunt « O Traurigkeit, O Herzeleid ». Tout cela profite d'une interprétation éblouissante, surtout pour les chœurs (4).

En couronnement de ce bref panorama sur la musique religieuse, retenez deux grands Oratorios bien connus dont l'éditeur, PATHÉ-MARCONI, a réalisé une édition on ne peut plus soignée :

— *Les Saisons* de J. HAYDN. Trois disques en coffret avec une plaquette dissertant sur l'œuvre et donnant le texte en deux langues. Les interprètes groupent Edith Mathis, Nicolaï Gedda, Franz Crass, le Suddeutsche Madrigalchor, l'Orchestre de l'Opéra d'Etat de Munich, et Wolfgang Gonnenwein au pupitre. Tout est réuni là pour ravir le discophile (5).

— Il en est de même pour l'adorable et attendrissante composition de BERLIOZ : *L'Enfance du Christ,* deux disques en coffret également. Une très belle plaquette, ornée du portrait du compositeur, accompagne cette heureuse production. A. Cluytens dirige l'Orchestre de la Société des Concerts, les Chœurs René Duclos, Victoria de Los Angeles, N. Gedda, R. Soyer, E. Blanc, X. Depraz, B. Cottret (6).

En musique vocale profane, une édition IRAMAC, cette fois en 30 cm, et couronnée d'un Prix de l'Académie du Disque lyrique, illustre BRAHMS et MOUSSORGSKY. Du premier, les *Quatre Chants Sérieux,* un des plus beaux fleurons de la littérature vocale, comme, d'ailleurs, les *Chants et Danses de la Mort* de Moussorgsky. Si vous avez suivi le conseil donné par ma dernière chronique, vous devez connaître la qualité des productions IRAMAC; vous retiendrez alors ce nouveau et fort beau disque. La voix de basse, Yi-Kwei Sze et le piano de Brooks Smiths font merveille et interprètent avec une maîtrise technique étonnante et des sentiments profonds (7).

Avec le dernier disque de ce chapitre, vous disposerez d'une des plus éloquentes illustrations de l'Ecole française : G. FAURE dont B. Kruysen et N. Lee donnent un bon nombre de mélodies dont, ô bonheur !, les Mélodies de Venise et l'Horizon chimérique. Quoi de plus tentant et de plus utile pour vaincre une incompréhensible tendance à ignorer un musicien si sensible et si fin. VALOIS (8).

★

Un beau disque CHARLIN attire l'attention sur la musique d'orgue française du XVIII[e] siècle. GUILAIN, D'ANDRIEU, A. RAISON, Michel Chapuis sur l'orgue Clicquot de la cathédrale de Poitiers redonne vie à un ensemble de pièces bien significatives de l'époque. C'est un régal pour l'auditeur, non seulement pour la musique elle-même, mais aussi, pour l'instrument, chef-d'œuvre de la facture d'orgue française (9).

ARCHIV PRODUKTION, que l'on a trop peu souvent l'occasion de citer, en son monument d'illustration sonore de toute l'histoire de la musique, consacre en sa série « L'Europe occidentale entre le baroque et le rococo (1650-1800) » un disque entièrement réservé à LOUIS COUPERIN. Toutes les pièces enregistrées le sont, à ma connaissance, pour la première fois : huit *Fugues, Ave Maris stella, Ut queant laxis, Iste Confessor, Regina coeli, deux Fantaisies sur le jeu des hautbois,* une *Suite en la mineur,* tous morceaux instructifs quant au style du musicien et la vie musicale à Versailles sur laquelle les manuels scolaires font le silence, négligeant ainsi, avec une légèreté incroyable un élément si important de la vie à la Cour. Vous avez là une occasion unique de le prouver à tous vos auditoires. Ce faisant, vous révélerez à vos élèves un aspect séduisant de la musique

française et, historiquement, vous remettrez les choses au point (10).

A ce disque, je vous invite à joindre les deux suivants, se complaisant avec l'Ecole allemande :

— Chez VALOIS, Finn Videro, sur l'orgue Marcussen du monastère de Soro, en Danemark, donne un ensemble de pièces de BUXTEHUDE : *Préludes et Fugues, Toccata, Canzone, Passacaille,* etc... Quoi de mieux pour illustrer un compositeur qui tient une place si éminente dans l'histoire de la littérature organistique. Et aussi, quelle musique ! admirablement registrée, jouée et enregistrée. Ce disque constitue le 4e volume de l'œuvre pour orgue chez cette firme (11).

— Chez ERATO, M.-Cl. Alain, donne tout l'Orgelbüchlein. Le disque que voici, second de l'enregistrement intégral en 2 volumes (le 1er a été présenté par notre chronique de juillet dernier) contient 25 *Chorals* commentant différents temps liturgiques (Passion, Pâques, Pentecôte). Infiniment sensibles par leur symbolisme, parlant au cœur et à l'âme, ils s'opposent à la sévérité et l'austérité des Chorals du Dogme. Je ne crois pas que l'on puisse trouver mieux pour pénétrer et révéler Bach au service du culte, si intimement mêlé à lui et développant avec tant de foi et de pureté les textes sacrés. L'orgue enregistré, un autre instrument Marcussen, est celui de l'Eglise de Varde, toujours en Danemark (12).

Enfin, complétez votre documentation sonore sur l'orgue avec les interprétations de :

— Maur. et M.-M. Duruflé à l'orgue de la cathédrale de Soissons sur lequel ils donnent quatre pièces majeures de J.-S. BACH (COLUMBIA) (13).

— J. Proeger et Wolf Bauer révélant chez CHARLIN un aspect assez peu connu de MOZART (14).

— M. DUPRE jouant sur l'instrument de Saint-Ouen-de-Rouen quelques-unes de ses œuvres, dont sa fameuse *Symphonie-Passion* (PHILIPS) (15).

Un seul disque représente le piano. Il s'agit d'un ensemble de *Sonates* au nombre varié de morceaux et expression de l'école espagnole du XVIIIe siècle, et dont l'auteur, le Père ANTONIO SOLER, ayant passé sa jeunesse studieuse en la célèbre Ecole de chant de Montserrat. Le rédacteur de la pochette brosse un tableau substantiel sur la formation, la vie du musicien et les œuvres enregistrées. Comme on ne doit faire fi de rien pour se constituer une discothèque historique, ce disque ERATO devrait retenir votre attention (16).

Chez CHARLIN, un très intéressant enregistrement révèle un musicien français du XVIIIe siècle, assez peu connu : MICHEL CORRETTE (1709-1795). Quatre pièces figurent sur ce disque : un *Ballet des Ages* illustrant avec saveur la vie entière depuis « le jeu des petits enfants » jusqu'aux « vieillards décrépis », un *Concerto pour 4 violoncelles*, un *Concerto* du genre populaire par sa substance : des *Noëls*, et enfin, un *Carillon des Morts*, de toute beauté et dont la source de l'inspiration n'est autre que « *la sonnerie de Rouen en usage pour les trépassés* ». Voilà une production dont l'originalité n'échappera à personne et dont la valeur technique trouve sa garantie avec le nom de la firme éditrice (17).

M. Milstein et E. Morini, violonistes, soutenus par un orchestre de chambre, jouent chez COLUMBIA, des œuvres de J.-S. BACH et VIVALDI qui, pour être connues, n'en restent pas moins tentantes; l'interprétation qui en est donnée y aide grandement, la qualité de l'enregistrement fixe le choix (18).

Chez IRAMAC, qu'il me plaît de signaler à nouveau, Theo Olof, violon, et D. Wayenberg, piano, soutenus par un enregistrement impeccable font sonner à ravir deux *Sonates,* l'une de JANACEK, l'autre de BRAHMS. Encore une production à retenir (19).

Sous le titre « *Bartok vivant* », AMADÉO édite des extraits d'un récital donné il y a 25 ans par Bartok et Szigeti, violonistes se situant parmi les plus grands. Vous en jugerez, comme vous admirerez à quel point Bartok peut être considéré comme un des meilleurs pianistes de notre temps. Et puis, l'interprétation qu'ils offrent de DEBUSSY et de BARTOK lui-même prouve avec éclat le lien musical profond qui unissait ces deux artistes (20).

Il n'est sans doute plus nécessaire de vanter l'Orchestre de Chambre de Rouen, créé et animé par le Directeur du Conservatoire de la ville, Albert Beaucamp; des productions antérieures ont dû vous familiariser et vous faire apprécier ce bel ensemble français. Le disque présent, PHILIPS, Collection « Trésors classiques », contient sous le titre « L'Europe baroque » diverses pièces (*suites, symphonie, concerto grosso*) signées de noms illustres : PURCELL, LULLY, W.-F. BACH, CORELLI. Il y a là à passer quelques moments enrichissants (21).

Pour formations plus importantes, l'éventail des productions est assez large et de valeur suffisamment haute par les auteurs, les interprétations et les enregistrements, pour que votre choix s'exerce en connaissance de cause et sans hésitation et que votre goût artistique soit satisfait.

— Les *Concertos brandebourgeois* de J.-S. BACH qui, chez PHILIPS, ont fait l'objet d'une souscription signalée dans « L'E.M. », forment une très belle réalisation de deux disques en coffret. L'ensemble instrumental : R.S.O. soit Rias Symphony Orchester, orchestre dépendant de la Radio du secteur américain de Berlin Ouest, est dirigé par L. Maazel. Une fort luxueuse plaquette de 25 pages du format des disques contient une sérieuse et abondante documentation sur les œuvres et J.-S. Bach ainsi que de superbes reproductions photographiques (22).

— Le Quatuor danois, chez VALOIS, joue deux *Quatuors de l'op.* 76 de HAYDN. Ce sont, comme chacun sait, deux œuvres maîtresses dans la production de chambre du musicien, admirablement interprétées et enregistrées (23).

— L'*Ouverture tragique* et le *double Concerto* de BRAHMS, assemblage très heureux pour les vues qu'il apporte sur l'activité compositionnelle du musicien, constituent chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON un bien beau disque, d'autant que l'interprétation en a été confiée à L. Maazel et la Philharmonique de Berlin et à F. Fricsay et l'Orchestre radio-symphonique de la même ville (24).

— Deux *Quintettes* pour clarinette et cordes de BRAHMS et de REGER s'inscrivent au catalogue de la VOIX DE SON MAÎTRE (25).

— Chez PHILIPS, collection « Plaisir du Classique », supervisée par B. Gavoty, collection économique, Ed. van Beinum, en dirigeant l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, interprète, de DEBUSSY, la *Mer* et les trois *Nocturnes* (26) et, de RAVEL, le *Boléro*, la *Valse, Alborado del graciazo, Pavane pour une Infante défunte* (27).

## CATALOGUE

(1) LA SEMAINE SAINTE EN GRECE :

La Passion et la Résurrection de N.-S. Jésus-Christ (dimanche des Rameaux, mardi, mercredi, jeudi et vendredi saints), Résurrection.

(30/33 - *CDM - Stéréo LDX A* 8.352)

(2) A. LOTTI :

Laudate pueri, Cantate profane, Motet Vere languores - Madrigal.

(30/33 - *CYCNUS - Mono* 30 *CM* 037 - *Stéréo* 60 *CS* 537)

(3) J.-S. BACH :

Cantates BWI pour la fête de l'Annonciation et BW 10 pour la fête de la Visitation.

(30/33 - *ERATO* - *Grav. univ. STU* 70.284)

(4) LISZT :

Via Crucis « Les 14 Stations du chemin de Croix ».

(30/33 - *C.D.M.* - *Mono et Stéréo LDX S* 78.378)

(5) J. HAYDN :

Les Saisons.

(30/33 - *COLUMBIA* - *Mono et Stéréo SAXF* 1.047 *à* 49)

(6) BERLIOZ :

L'Enfance du Christ.

(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. univ. CANHS* 170/1 *F*)

(7) BRAHMS :

Quatre Chants sérieux.
MOUSSORGSKY :
Chants et Danses de la Mort.

(30/33 - *IRAMAC* - *st. ut. en mono* 6.501)

(8) G. FAURE :

Mélodies (recueils op. 18, 27, 46, 51, 83) - Mélodies de Venise - Horizon chimérique.

(30/33 - *VALOIS* - *st. util. en mono MB* 765)

(9) MAITRES FRANÇAIS DE L'ORGUE :

GUILAIN-EREINSBERG (Suites des 1er, 2e et 4e tons). - J.-F. DANDRIEU (Offertoire, Récit de nazard, Fugue sur Ave Maris stella, Grand plein jeu). - A. RAISON (Suites des 1er et 2e tons) - Offertoire « Le vive le Roy des Parisiens ».

(30/33 - *CHARLIN* - *St. comp. AMS* 30)

(10) L. COUPERIN :

Œuvres choisies.

(30/33 - *ARCHIV PRODUKT.* - *Mono* 14.361 - *Stéréo* 198.361)

(11) BUXTEHUDE :

L'œuvre pour orgue, vol. IV (Préludes et fugues en la m., ré m., Sol M., sol m.; Canzones en Ut M., Sol M.; Chaconne mi m.; Canzonetta en mi m.; Passacaille en ré m.).

(30/33 - *VALOIS* - *util. mono MB* 704)

(12) J.-S. BACH :

L'œuvre pour orgue : Orgelbüchlein, Chorals BWV 599 à 644 (vol. 2).

(30/33 - *V.S.M.* - *Mono FALP* - *Stéréo ASDF* 812)

(13) J.-S. BACH :

Fantaisie et fugue ut m. BW 537 - Toccata et fugue ré m. BW 538 (dorienne) - Prélude et fugue ré m. BW 539 - Toccata et fugue Fa M. BW 540.

(30/33 - *V.S.M.* - *Mono FALP* - *Stéréo ASDF* 812)

(14) MOZART :

Adagio ut m., Allegro et fugue sol m., Prélude et fugue Ut M., Intrada et fugue en ut m., etc...

(30/33 - *CHARLIN* - *Stéréo comp. AMS* 24)

(15) M. DUPRE :

Symphonie Passion - Choral et fugue - Iste Confessor - Choral In dulci jubilo - Toccata sur Ave Maris stella.

(30/33 - *PHILIPS* - *Mono et Stéréo* 835.763 *LY*)

(16) A. SOLER :

7 Sonates piano.

(30/33 - *ERATO* - *Mono LDE* 3.382 - *Stéréo STE* 50.282)

(17) M. CORRETTE :

Ballet des âges (Enfance, Adolescence, Age viril, Vieillesse) - 2e Concerto des Noëls - Le Phénix, concerto pour 4 violoncelles - Carillon des Morts.

(30/33 - *CHARLIN* - *St. comp. CL* 24)

(18) J.-S. BACH :

Concerto 2 violons ré m., Sonate 2 violons Ut M.
VIVALDI :
Concerto grosso op. 3, n° 11.

(30/33 - *COLUMBIA* - *Mono FCX* - *Stéréo SAXF* 1.050)

(19) JANACEK :

Sonate violon.
BRAHMS :
Sonate en La, op. 100.

(30/33 - *IRAMAC* - *Stéréo utilis.* - *Mono* 6.510)

(20) BARTOK vivant :

Cl. DEBUSSY (Sonate violon, piano) - BARTOK (Rapsodie n° 1, 2e Sonate).

(30/33 - *AMADEO* - *AVR* 12.105)

(21) L'EUROPE BAROQUE :

PURCELL (Le Marié galant) - LULLY (Le Triomphe de l'amour) W.-F. BACH (Symphonie les dissonances) - CORELLI (Concerto grosso n° 9).

(30/33 - *PHILIPS* - *Stéréo* 835.756 *LY*)

(22) BACH :

Les six Concertos brandebourgeois.

(30/33 - *PHILIPS* - *Stéréo* 835.343/44 *AY*)

(23) F.-J. HAYDN :

Quatuors op. 76 Sol M. n° 1, ré m. n° 2.

(30/33 - *VALOIS* - *Stéréo utilis.* - *Mono MB* 777)

(24) BRAHMS :

Double Concerto la min. op. 102 violon et violoncelle; Ouverture tragique op. 81.

(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Stéréo* 139.126)

(25) BRAHMS :

Quintette clarinette et cordes si min. op. 115.
REGER :
Quintette clarinette et cordes La Maj. op. 146.

(30/33 - *V.S.M.* - *Mono FALP* - *Stéréo ASDF* 855)

(26) DEBUSSY :

La Mer; les trois Nocturnes.

(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. univ.* 836.916 *DSY*)

(27) RAVEL :

Boléro, La Valse, Alborado del gracioso, Pavane pour une Infante défunte.

(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. univ.* 836.920 *DSY*)

---

## ERRATA

Numéro 134, 1er janvier 1967, page 24/164, 2e colonne, 8e paragraphe.

Au lieu de :

...Cet exemple étant **(3 a - 3 b)**... elles ont bien saisi que **d.**
Il faut lire :

**...(4 a - 4 b)... a.**

## MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

(Suite de la page 30/206)

le désir de tendresse de l'autre s'expriment pareillement dans ces inflexions de deux notes sur une syllabe, dans la douceur de la tonalité et dans le rythme berceur à 6/8. L'orchestre des seules cordes accompagne discrètement le chant de sa respiration régulière. Dans une deuxième phrase qui revient à la tonique (phrase b) les deux voix se réunissent en un duo d'un charme innocent et cordial. (Ce n'est pas un duo d'amour et les deux personnages ne forment pas un couple). Dans cette deuxième phrase les cordes s'associent davantage aux voix chantantes en les secondant. Une cadence des clarinettes et des cors ponctue la fin du premier couplet (mes. 16). Un trait de violon (mes. 17) conduit au deuxième couplet.

Dans ce second couplet (mes. 18) le thème principal chanté par Pamina est légèrement orné sans que sa touchante simplicité en soit affectée. Ces légères coloratures résultent-elles d'un atavisme, Pamina étant la fille de la Reine de la Nuit ? En tout cas elles sont ici réellement expressives et non gratuitement décoratives, correspondant à la douceur du sentiment éprouvé par Pamina.

Un jeu d'imitations entre bois et cors, d'une part, cordes de l'autre (mes. 32) introduit la coda ou les deux groupes instrumentaux semblent être les représentants de l'homme et de la femme qui, d'après le texte, se complètent dans la vie, comme ces instruments se complètent dans une orchestration aimable et transparente. L'imitation continue (mes. 36), mais maintenant entre les bois et les voix chantées, sur les paroles « Mann und Weib » (homme et femme). Puis, pour continuer l'alternance entre les groupes instrumentaux, les cordes accompagnent la seconde moitié de la phrase (mes. 38). Un trait ascendant des bois (mes. 40) conduit à la reprise de cette phrase avec un orchestre plus fourni, mais toujours limpide. La conclusion est encore retardée par deux vocalises de Pamina...

Il est curieux de noter que ce duo a soulevé chez l'aristocrate russe Oulibicheff la plus cocasse indignation : « Qu'est-ce qu'une fille de haut lignage qui chante des duos érotiques (sic) avec le bouffon Papageno ? ».

*(A suivre.)*

## AVIS DE CONCOURS

### VILLE DE BESANÇON

Un concours sur épreuves pour le recrutement du Directeur de l'Ecole Nationale de Musique (1re catégorie) est ouvert par la Ville de Besançon.

Les renseignements sont fournis à l'Hôtel de Ville de Besançon et les dossiers doivent y être déposés avant le 25 février 1967.

A la demande de nombreux lecteurs « L'Education Musicale » procède à la réimpression de commentaires d'œuvres enregistrées, extraits de divers numéros aujourd'hui épuisés.

Ces réimpressions paraissent en petits opuscules de format réduit (11x17) et comprennent les analyses suivantes :

**Beethoven :** Sonate à Kreutzer, Concerto violon, Coriolan, ouverture - **Berlioz :** Carnaval romain, ouverture; Symphonie fantastique - **Bizet :** l'Arlésienne - **Borodine :** Le Prince Igor - **Haendel :** Watermusic; Les Saisons; Symphonie la Surprise - **Honegger :** Pacific 231 - **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition - **Prokofiev :** Pierre et le Loup - **Ravel :** Jeux d'eau; Tombeau de Couperin - **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade - **Roussel :** Festin de l'araignée - **Schumann :** Les deux grenadiers - **Smetana :** La Moldau - **Stravinsky :** L'Oiseau de feu - **Tchaïkowsky :** Casse-Noisette - **Weber :** Le Freischutz.

**Prix d'un commentaire : F 2.**

**Prix des 22 commentaires : F 35** (au lieu de F 44).

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

**En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.**

# EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B    Chèque Postal n° 422-53

## OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

### HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès

Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

---

### HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

### POUR CHANTER, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

### FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré

En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

### COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest

Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

---

### INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE

de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

---

### LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest

1er et 2e Volumes

---

### 60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

---

### EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes

(Petites dictées musicales pour les débutants)

### C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

---

### 50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière

en 3 fascicules

---

### DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

## Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

## Chansonniers

*M.-R. CLOUZOT.* - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
*J. CHAILLEY.* - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
*GEOFFRAY et REGRETTIER.* - *Au Clair de la France*, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
*W. LEMIT.* - *La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.*
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
*P. ARMA.* - *Chantons le Passé*, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
*R. DELFAU.* - *Jeune France*, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
*AUTEURS DIVERS.* - *Chants choisis*, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
*JANEQUIN.* - *30 Chansons* à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.
*CAUCHIE.* - *15 Chansons Françaises* du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
*ADAM DE LA HALLE.* - *Rondeaux.* à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
*J. ROLLIN.* - *Les Chansons du Perce-Neige.* en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
*MARCEL COURAUD,* Chef de la Maîtrise de la Radio Française

### CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE

(Entraînement au Chant choral)

*Série A* (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

---

**J.-S. BACH.** QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

**E. Jacques DALCROZE.** LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

**P. DUVAUCHELLE.** ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

**H. EXPERT.** ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

**A. GABEAUD.** COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

**J. HEMMERLE.** RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

**R. LOUCHEUR.** CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne.
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
*— Envoi sur demande —*

N° de Commission Paritaire : 28.511    Imprimé en France

# DURAND & C^ie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** **Disques. Electrophones : 073.09.78**

**Bureau des concerts : 073.62.19**

**C. Chèques Postaux Paris 154.56**

## Ouvrages d'Enseignement

| | |
|---|---|
| Alix (R) | Grammaire musicale. |
| Berthod (A) | Intervalles. Mesures. Rythmes. |
| Dautremer (M) | 200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. |
| | 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. |
| | 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. |
| | 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. |
| | 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève. |
| Delamorinière (H) et Musson (A) | La lecture de la musique en 6 années. |
| Desportes (Y) | 30 leçons d'harmonie. Chts et basses. |
| | 30 leçons d'harmonie. Réalisations. |
| Durand (J) | Eléments d'harmonie. |
| Favre (G) | Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961). |
| — | Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). |
| | 2e cah. (classe de 5e). |
| — | Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales. |
| — | 3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris). |
| — | 6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges). |
| — | 12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement. |
| Gabeaud (A) | Guide d'analyse musicale en 2 vol. |
| Gallon (Noël) et Bitsch (M) | Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint). |
| Margat (Y) | Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers. |
| — | Réalisations des exercices en 2 cahiers. |

### OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

| | |
|---|---|
| Margat (Y) | Traité de l'harmonie classique. |
| — | Réalisations du traité d'harmonie. |
| — | Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano. |
| Martin (R.-Ch.) | Le solfège des jeunes musiciens. |
| Ravizé (A) | 32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires). |

## Chœurs sans accompagnement

| | |
|---|---|
| Duruflé-Chevalier (M.-M.) | 6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes. |
| Favre (G) | Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. |
| | 2e Volume : Folklore canadien et français. |
| Pascal (Cl.) | Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles. |
| — | 12 chansons françaises à 3 voix. |
| — | 25 chansons françaises à 2 voix. |

## Littérature

| | |
|---|---|
| Durand (J) | Abrégé de l'histoire de la musique. |
| Favre (G) | Essai d'initiation par le disque. |
| — | Musiciens Français Modernes. |
| — | Musiciens Français Contemporains. |
| — | R. Wagner par le disque. |
| Lamy (F) | Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre. |

## Recueils de Chants sans accpt.

| | |
|---|---|
| Musson (A) | La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. |
| | Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : |
| | 1° Noëls et chants de quête. |
| | 2° Marches, rondes, bourrées et danses. |
| | 3° Chansons de métiers. |
| | 4° Humoristiques, légendaires, narratives. |
| | 5° Chansons historiques. |

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E Dépôt légal 1e trim. 1967 Directeur-Gérant : A. MUSSON